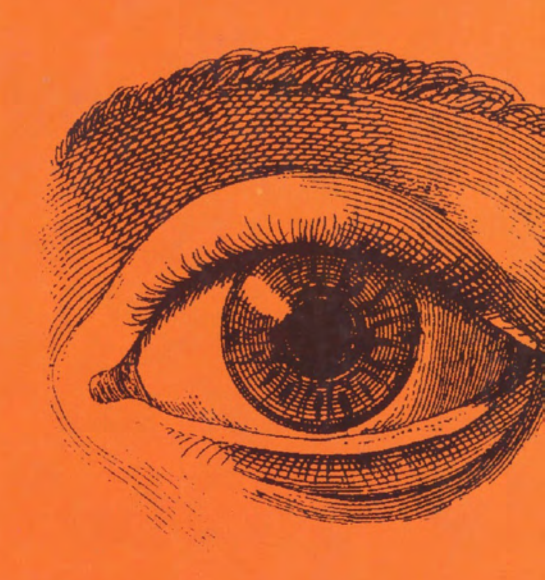
Jacques Rancière

El espectador emancipado



BORDES MANANTIAL

Título original: *Le spectateur émancipé*
La Fabrique éditions

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

TRADUCCIÓN: ARIEL DILON

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien de Culturesfrance, opérateur du Ministère Français des Affaires Etrangères et Européennes, du Ministère Français de la Culture et de la Communication et du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo de Culturesfrance, operador del Ministerio Francés de Asuntos Extranjeros y Europeos, del Ministerio Francés de la Cultura y de la Comunicación, y del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en Argentina.

Rancière, Jacques
El espectador emancipado. - 1a ed. - Buenos Aires : Manantial, 2010.
136 p. ; 22x14 cm.

ISBN 978-987-500-137-4

1. Estética. I. Título
CDD 111.85

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

Avda. de Mayo 1365, 6° piso
(1085) Buenos Aires, Argentina
Tel: (54-11) 4383-7350 / 4383-6059
info@emanantial.com.ar
www.emanantial.com.ar

Índice

El espectador emancipado

Este libro tiene su origen en la solicitud, que me fue planteada años atrás, de introducir la reflexión de una academia de artistas consagrada al espectador a partir de las ideas desarrolladas en mi libro *El maestro ignorante*.[1] Al principio, la proposición me suscitó cierta perplejidad. *El maestro ignorante* exponía la excéntrica teoría y el singular destino de Joseph Jacotot, que había causado escándalo a comienzos del siglo XIX al afirmar que un ignorante podía enseñarle a otro ignorante aquello que él mismo no sabía, proclamando la igualdad entre las inteligencias y oponiendo a la instrucción del pueblo la emancipación intelectual. Sus ideas habían caído en el olvido ya a mediados de su propio siglo. A mí me había parecido oportuno hacerlas revivir en la década de 1980 para levantar algún revuelo en torno a la igualdad intelectual en los debates sobre la finalidad de la escuela pública. Pero en el seno de la reflexión artística contemporánea, ¿qué uso dar al pensamiento de un hombre cuyo universo artístico puede emblematizarse en las figuras de Demóstenes, Racine y Poussin?

Sin embargo, al reflexionar, se me hizo manifiesto que la ausencia de toda relación evidente entre el pensamiento de

1. La invitación a abrir la quinta Internationale Sommer Akademie de Fráncfort, el 20 de agosto de 2004, me fue cursada por el performista y coreógrafo sueco Mårten Spångberg.

la emancipación intelectual y la cuestión del espectador era también hoy una oportunidad. Podía ser la ocasión de una separación radical con respecto a ciertos presupuestos teóricos y políticos que, si bien bajo una forma posmoderna, sustentan todavía lo esencial del debate acerca del teatro, la actuación y el espectador. Pero para hacer aparecer esta relación y darle un sentido, había que reconstituir la red de los presupuestos que sitúan la cuestión del espectador en el centro de la discusión sobre las relaciones entre arte y política. Había que diseñar el modelo global de racionalidad sobre cuyo fondo habíamos estado acostumbrados a juzgar las implicancias políticas del espectáculo teatral. Empleo aquí esta expresión para incluir todas las formas de espectáculo –acción dramática, danza, performance, mimo u otras– que ponen cuerpos en acción ante un público reunido.

Las numerosas críticas a las que ha dado materia el teatro a lo largo de toda su historia pueden ser remitidas, en efecto, a una fórmula esencial. La llamaré la paradoja del espectador, una paradoja quizá más fundamental que la célebre paradoja del comediante. Esta paradoja es de formulación muy simple: no hay teatro sin espectador (por más que se trate de un espectador único y oculto, como en la representación ficcional de *El hijo natural* que da lugar a las *Conversaciones* de Diderot). Por lo demás, dicen los acusadores, ser espectador es un mal, y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar.

Este diagnóstico abre el camino a dos conclusiones diferentes. La primera es que el teatro es una cosa absolutamente mala, una escena de ilusión y de pasividad que es preciso suprimir en beneficio de aquello que ella impide: el conocimiento y la acción, la acción de conocer y la acción conducida por el saber. Es la conclusión formulada ya por Platón: el teatro es el lugar donde unos ignorantes son invitados a ver a unos hombres que sufren. Lo que la escena teatral les ofrece es el espectáculo de un *pathos*, la manifestación de una enfermedad, la del deseo y del sufrimiento, es decir, de la división de sí que resulta de la ignorancia. El efecto propio del teatro es el de transmitir esa enfermedad por medio de otra: la enfermedad de la mirada subyugada por las sombras. Transmite la enfermedad de la ignorancia que hace sufrir a los personajes mediante una máquina de ignorancia, la máquina óptica que forma las miradas en la ilusión y en la pasividad. La comunidad justa, pues, es aquella que no tolera la mediación teatral, aquella en que el patrón de medida que gobierna a la comunidad está directamente incorporado en las actitudes vivientes de sus miembros.

Es la deducción más lógica. Sin embargo, no es la que ha prevalecido entre los críticos de la mímesis teatral. Con frecuencia ellos han conservado las premisas cambiando la conclusión. Quien dice teatro dice espectador, y en ello hay un mal, han dicho. Ése es el círculo del teatro tal como lo conocemos, tal como nuestra sociedad lo ha modelado a su propia imagen. Nos hace falta pues otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama*. Drama quiere decir acción. El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados. Estos últimos pueden haber renunciado a su poder. Pero este poder es retomado, reactivado en la performance de los primeros, en la inteligencia que construye esa performance, en la energía que ella produce. Es a partir de ese poder activo que hay que construir un teatro nuevo, o más bien un teatro devuelto a su virtud original, a su esencia verdadera, de la que los espectáculos que se revisten de ese nombre no ofrecen sino una versión degenerada. Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos.

Esta inversión conoció dos grandes fórmulas, antagónicas en su principio, aun cuando la práctica y la teoría del teatro reformado a menudo las han mezclado. Según la primera, es preciso arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que lo hace identificarse con los personajes de la escena. Se le mostrará, pues, un espectáculo extraño, inusual, un enigma del cual él ha de buscar el sentido. Se lo forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la del investigador o el experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas. O bien se le propondrá un dilema ejemplar, semejante a aquellos que se les plantean a los hombres involucrados en las decisiones de la acción. Así se les hará agudizar su propio sentido de la evaluación de las razones, de su discusión y de la elección que lo zanja.

De acuerdo con la segunda fórmula, es esa misma distancia razonadora la que debe ser abolida. El espectador debe ser sustraído de la posición del observador que examina con toda calma el espectáculo que se le propone. Debe ser despojado de este ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción teatral en el que intercambiará el privilegio del observador racional por el de estar en posesión de sus energías vitales integrales.

Éstas son las actitudes fundamentales que resumen el teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud. Para uno, el espectador debe tomar distancia; para el otro, debe perder toda distancia. Para uno debe afinar su mirada, para el otro, debe abdicar incluso de la posición del que mira. Los modernos emprendimientos de reforma del teatro han oscilado constantemente entre estos dos polos de la indagación distante y de la participación vital, a riesgo de mezclar sus principios y sus efectos. Han pretendido transformar el teatro a partir del diagnóstico que conducía a su supresión. Por lo tanto, no es sorprendente que hayan retomado no solamente las consideraciones de la crítica platónica sino también la fórmula positiva que él oponía al mal teatral. Platón quería sustituir la comunidad democrática e ignorante del teatro por otra comunidad, resumida en otra performance de los cuerpos. Le oponía la

comunidad coreográfica en la que nadie puede permanecer como espectador inmóvil, en la que todos deben moverse de acuerdo con el ritmo comunitario fijado por la proporción matemática, aunque para ello hubiese que embriagar a los viejos reacios a entrar en la danza colectiva.

Los reformadores del teatro han reformulado la oposición platónica entre *corea* y *teatro* como oposición entre la verdad del teatro y el simulacro del espectáculo. Han hecho del teatro el lugar donde el público pasivo de los espectadores debía transformarse en su contrario: el cuerpo activo de un pueblo poniendo en acto su principio vital. El texto de presentación de la *Sommerakademie* que me acogía lo expresaba en estos términos: "El teatro sigue siendo el único lugar de confrontación del público consigo mismo en tanto que colectivo". En sentido restringido, la frase sólo pretende distinguir la audiencia colectiva del teatro de los visitantes individuales de una exposición o de la simple adición de las entradas al cine. Pero está claro que significa algo más. Significa que el "teatro" es una forma comunitaria ejemplar. Conlleva una idea de la comunidad como presencia en sí, opuesta a la distancia de la representación. A partir del romanticismo alemán, el pensamiento del teatro ha estado asociado a esta idea de la comunidad viviente. El teatro apareció como una forma de la constitución estética –de la constitución sensible– de la colectividad. Entendemos por ello la comunidad como manera de ocupar un lugar y un tiempo, como el cuerpo en acto opuesto al simple aparato de las leyes, un conjunto de percepciones, de gestos y de actitudes que precede y preforma las leyes e instituciones políticas. El teatro ha estado, más que cualquier otro arte, asociado a la idea romántica de una revolución estética, cambiando no ya la mecánica del Estado y de las leyes sino las formas sensibles de la experiencia humana. La reforma del teatro significaba entonces la restauración de su naturaleza de asamblea o de ceremonia de la comunidad. El teatro es una asamblea en la que la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discute sus intereses, dice Brecht siguiendo a Piscator. Es el ritual purificador, afirma Artaud, en el que se pone a una comunidad en posesión de sus propias energías. Si el

teatro encarna así la colectividad viviente, opuesta a la ilusión de la mímesis, no habrá que sorprenderse de que la voluntad de devolver el teatro a su esencia pueda adosarse a la crítica misma del espectáculo.

¿Cuál es, en efecto, la esencia del espectáculo según Guy Debord? Es la exterioridad. El espectáculo es el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento de sí. La enfermedad del hombre espectador se puede resumir en una breve fórmula: "Cuanto más contempla, menos es".[2] La fórmula parece antiplatónica. De hecho, los fundamentos teóricos de la crítica del espectáculo han sido tomados en préstamo, a través de Marx, a la crítica feuerbachiana de la religión. El principio de una y otra crítica se encuentra en la visión romántica de la verdad como no-separación. Pero esta idea depende ella misma de la concepción platónica de la mímesis. La "contemplación" que Debord denuncia es la contemplación de la apariencia separada de su verdad, es el espectáculo de sufrimiento producido por esta separación. "La separación es el alfa y el omega del espectáculo."[3] Lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido hurtada, es su propia esencia, devenida extranjera, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento.

Así, no hay contradicción entre la crítica del espectáculo y la búsqueda de un teatro devuelto a su esencia originaria. El "buen" teatro es aquel que utiliza su realidad separada para suprimirla. La paradoja del espectador pertenece a ese dispositivo singular que retoma, por cuenta del teatro, los principios de la prohibición platónica del teatro. De modo que son estos principios los que hoy convendría reexaminar, o más bien, la red de presupuestos, el juego de equivalencias y de oposiciones que sostiene su posibilidad: equivalencias entre público teatral

2. Guy Debord, *La Société du spectacle*, París, Gallimard, 1992, p. 16 [trad. cast.: *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca Editora, 1995, y Valencia, Pre-textos, 2002].

3. *Ibid*., p. 25.

y comunidad, entre mirada y pasividad, exterioridad y separación, mediación y simulacro; oposiciones entre lo colectivo y lo individual, la imagen y la realidad viviente, la actividad y la pasividad, la posesión de sí mismo y la alienación.

Este juego de equivalencias y de oposiciones compone en efecto una dramaturgia bastante tortuosa, una dramaturgia de la falta y la redención. El teatro se acusa a sí mismo de volver pasivos a los espectadores y de traicionar así su esencia de acción comunitaria. Consecuentemente se otorga la misión de invertir sus efectos y de expiar sus faltas devolviendo a los espectadores la posesión de su conciencia y de su actividad. La escena y la performance teatrales se convierten así en una mediación evanescente entre el mal del espectáculo y la virtud de la verdad teatral. Se proponen enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva. Según el paradigma brechtiano, la mediación teatral los vuelve conscientes de la situación social que le da lugar y deseosos de actuar para transformarla. Según la lógica de Artaud, los hace salir de su posición de espectadores: en lugar de estar frente a un espectáculo, se ven rodeados por la performance, llevados al interior del círculo de la acción que les devuelve su energía colectiva. En uno y otro caso, el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia supresión.

Es aquí donde pueden entrar en juego las descripciones y las proposiciones de la emancipación intelectual y ayudarnos a reformular el problema. Pues esta mediación auto-evanescente no es algo desconocido para nosotros. Es la lógica misma de la relación pedagógica: el papel atribuido allí al maestro es el de suprimir la distancia entre su saber y la ignorancia del ignorante. Sus lecciones y los ejercicios que él da tienen la finalidad de reducir progresivamente el abismo que los separa. Por desgracia, no puede reducir la brecha excepto a condición de recrearla incesantemente. Para reemplazar la ignorancia por el saber, debe caminar siempre un paso adelante, poner entre el alumno y él una nueva ignorancia. La razón de ello es simple. En la lógica pedagógica, el ignorante no es solamente aquel que aún ignora lo que el maestro sabe. Es aquel que no

sabe lo que ignora ni cómo saberlo. El maestro, por su parte, no es solamente aquel que detenta el saber ignorado por el ignorante. Es también aquel que sabe cómo hacer de ello un objeto de saber, en qué momento y de acuerdo con qué protocolo. Pues en rigor de verdad no hay ignorante que no sepa ya un montón de cosas, que no las haya aprendido por sí mismo, mirando y escuchando a su alrededor, observando y repitiendo, equivocándose y corrigiendo sus errores. Pero ese saber, para el maestro, no es más que un *saber de ignorante*, un saber incapaz de ordenarse de acuerdo con la progresión que va de lo más simple a lo más complejo. El ignorante progresa comparando lo que descubre con aquello que ya sabe, según el azar de los hallazgos, pero también según la regla aritmética, la regla democrática que hace de la ignorancia un menor saber. Sólo se preocupa por saber más, por saber lo que aún ignoraba. Lo que le falta, lo que siempre le faltará al alumno, a menos que él mismo se convierta en maestro, es el *saber de la ignorancia*, el conocimiento de la distancia exacta que separa el saber de la ignorancia.

Esa medida escapa, precisamente, a la aritmética de los ignorantes. Lo que el maestro sabe, lo que el protocolo de transmisión del saber enseña primero que nada al alumno, es que la ignorancia no es un menor saber, que ella es el opuesto del saber; es que el saber no es un conjunto de conocimientos, es una posición. La distancia exacta es la distancia que ninguna regla puede medir, la distancia que se prueba por el mero juego de las posiciones ocupadas, que se ejerce a través de la interminable práctica del "paso adelante" que separa al maestro de aquel que se supone que ha de ejercitarse para alcanzarlo. Es la metáfora del abismo radical que separa la manera del maestro de la del ignorante, porque ese abismo separa dos inteligencias: aquella que sabe en qué consiste la ignorancia y aquella que no lo sabe. Es en primer lugar esta radical separación lo que la enseñanza progresiva y ordenada enseña al alumno. Le enseña antes que nada su propia incapacidad. Así verifica incesantemente en su acto su propio presupuesto: la desigualdad de las inteligencias. Esta verificación interminable es lo que Jacotot llama embrutecimiento.

A esta práctica del embrutecimiento él le oponía la práctica de la emancipación intelectual. La emancipación intelectual es la verificación de la igualdad de las inteligencias. Ésta no significa la igualdad de valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad en sí de la inteligencia en todas sus manifestaciones. No hay dos tipos de inteligencia separados por un abismo. El animal humano aprende todas las cosas como primero ha aprendido la lengua materna, como ha aprendido a aventurarse en la selva de las cosas y de los signos que lo rodean, a fin de tomar su lugar entre los otros humanos: observando y comparando una cosa con otra, un signo con un hecho, un signo con otro signo. Si el iletrado sólo sabe de memoria una plegaria, puede comparar ese saber con aquello que todavía ignora: las palabras de esa plegaria escritas sobre un papel. Puede aprender, signo tras signo, la relación de aquello que ignora con aquello que sabe. Puede hacerlo si, a cada paso, observa lo que se halla frente a él, dice lo que ha visto y verifica lo que ha dicho. De ese ignorante, que deletrea los signos, al docto que construye hipótesis, es siempre la misma inteligencia la que está en funciones, una inteligencia que traduce signos a otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que otra inteligencia se empeña en comunicarle.

Este trabajo poético de traducción está en el corazón de todo aprendizaje. Está en el corazón de la práctica emancipadora del maestro ignorante. Lo que éste ignora es la distancia embrutecedora, la distancia transformada en abismo radical que sólo un experto puede "salvar". La distancia no es un mal a abolir, es la condición normal de toda comunicación. Los animales humanos son animales distantes que se comunican a través de la selva de los signos. La distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber del maestro. Es simplemente el camino desde aquello que ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal como ha aprendido el resto, que puede aprender no para ocupar la posición del docto sino para practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y sus

palabras a prueba, de traducir sus aventuras intelectuales a la manera de los otros y de contra-traducir las traducciones que ellos le presentan de sus propias aventuras. El maestro ignorante capaz de ayudarlo a recorrer este camino se llama así no porque no sepa nada, sino porque ha abdicado el "saber de la ignorancia" y disociado de tal suerte su maestría de su saber. No les enseña a sus alumnos *su* saber, les pide que se aventuren en la selva de las cosas y de los signos, que digan lo que han visto y lo que piensan de lo que han visto, que lo verifiquen y lo hagan verificar. Lo que él ignora es la desigualdad de las inteligencias. Toda distancia es una distancia factual, y cada acto intelectual es un camino trazado entre una ignorancia y un saber, un camino que va aboliendo incesantemente, junto con sus fronteras, toda fijeza y toda jerarquía de las posiciones.

¿Cuál es la relación entre esta historia y la cuestión del espectador hoy? Ya no estamos en el tiempo en que los dramaturgos querían explicarle al público la verdad de las relaciones sociales y los medios para luchar contra la dominación capitalista. Pero no forzosamente se pierden, junto con sus ilusiones, sus presupuestos, ni el aparato de los medios junto con el horizonte de los fines. Puede ser incluso que, a la inversa, la pérdida de sus ilusiones conduzca a los artistas a aumentar la presión sobre los espectadores: tal vez ellos sepan lo que hay que hacer, siempre y cuando la performance los arranque de su actitud pasiva y los transforme en participantes activos de un mundo común. Tal es la primera convicción que los reformadores teatrales comparten con los pedagogos embrutecedores: la del abismo que separa dos posiciones. Incluso si el dramaturgo o el director teatral no saben lo que quieren que el espectador haga, saben al menos una cosa: saben que debe *hacer algo*, franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad.

¿Pero no podríamos invertir los términos del problema preguntando si no es justamente la voluntad de suprimir la distancia la que crea la distancia? ¿Qué es lo que permite declarar inactivo al espectador sentado en su asiento, sino la radical oposición previamente planteada entre lo activo y lo pasivo? ¿Por qué identificar mirada y pasividad, sino por el presupuesto de que mirar quiere decir complacerse en la imagen y en la apariencia, ignorando la verdad que está detrás de la imagen y la realidad fuera del teatro? ¿Por qué asimilar escucha y pasividad sino por el prejuicio de que la palabra es lo contrario de la acción? Estas oposiciones –mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad– son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos. Definen convenientemente una división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones. Son alegorías encarnadas de la desigualdad. Por eso es que se puede cambiar el valor de los términos, transformar el término "bueno" en malo y viceversa sin cambiar el funcionamiento de la oposición en sí. Así, se descalifica al espectador porque no hace nada, mientras que los actores en el escenario o los trabajadores afuera ponen el cuerpo en acción. Pero la oposición de ver y hacer se invierte de inmediato cuando uno opone a la ceguera de los trabajadores manuales y de los practicantes empíricos, sumergidos en lo inmediato y lo pedestre, la larga perspectiva de aquellos que contemplan las ideas, prevén el futuro o adoptan una visión global de nuestro mundo. Antaño se llamaba ciudadanos *activos*, capaces de elegir y de ser elegidos, a los propietarios que vivían de sus rentas, y ciudadanos *pasivos*, indignos de tales funciones, a aquellos que trabajaban para ganarse la vida. Los términos pueden cambiar de sentido, las posiciones se pueden intercambiar, lo esencial es que permanece la estructura que opone dos categorías: aquellos que poseen una capacidad y aquellos que no la poseen.

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros

escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone.

Este es un punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas. Observemos tan sólo la movilidad de la mirada y de las expresiones de los espectadores en un drama religioso chiíta tradicional que conmemora la muerte del imán Hussein, captadas por la cámara de Abbas Kiarostami (*Tazieh*). El dramaturgo o el director teatral querría que los espectadores vean esto y sientan aquello, que comprendan tal o cual cosa y que saquen de ello tal o cual consecuencia. Es la lógica del pedagogo embrutecedor, la lógica de la transmisión directa de lo idéntico: hay algo, un saber, una capacidad, una energía que está de un lado –en un cuerpo o un espíritu– y que debe pasar al otro. Lo que el alumno debe *aprender* es lo que el maestro le *enseña*. Lo que el espectador *debe ver* es lo que el director teatral le *hace ver*. Lo que debe sentir es la energía que él le comunica. A esta identidad de la causa y del efecto que se encuentra en el corazón de la lógica embrutecedora, la emancipación le opone su disociación. Ese es el sentido de la paradoja del maestro ignorante: el alumno aprende del maestro algo que el maestro mismo no sabe. Lo aprende como efecto de la maestría que lo obliga a buscar y verificar esta búsqueda. Pero no aprende el saber del maestro.

Se dirá que el artista no pretende instruir al espectador. Que se guarda mucho, hoy, de utilizar la escena para imponer una lección o para transmitir un mensaje. Que solamente quiere producir una forma de conciencia, una intensidad de sentimiento, una energía para la acción. Pero supone siempre que aquello que será percibido, sentido, comprendido, es aquello que él ha puesto en su dramaturgia o en su performance. Presupone siempre la identidad de la causa y el efecto. Esta supuesta igualdad entre la causa y el efecto reposa a su vez sobre un principio no igualitario: reposa sobre el privilegio que se otorga el maestro, el conocimiento de la distancia "correcta" y del medio de suprimirla. Pero eso es confundir dos distancias muy diferentes. Está la distancia entre el artista y el espectador, pero también está la distancia inherente a la performance en sí, en tanto que ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador. En la lógica de la emancipación, siempre existe entre el maestro ignorante y el aprendiz emancipado una tercera cosa –un libro o cualquier otra pieza de escritura– extraña tanto a uno como al otro y a la que ambos pueden referirse para verificar en común lo que el alumno ha visto, lo que dice y lo que piensa de ello. Lo mismo ocurre con la performance. No es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto.

Así esta idea de la emancipación se opone claramente a aquella sobre la cual se ha apoyado con frecuencia la política del teatro y de su reforma: la emancipación como reapropiación de una relación consigo mismo perdida en un proceso de separación. Es esta idea de la separación y de su abolición lo que liga la crítica debordiana del espectáculo con la crítica feuerbachiana de la religión a través de la crítica marxista de la alienación. Según esta lógica, la mediación de un tercer término no puede ser sino la ilusión fatal de autonomía, atrapada en la lógica del desposeimiento y de su disimulo. La separación del escenario y la sala es un estado a sobrepasar. El propósito mismo de la performance es suprimir, de diversas maneras, esta exterioridad: poniendo a los espectadores sobre el escenario y a los performistas en la sala, suprimiendo la diferencia entre uno y la otra, desplazando la performance a otros lugares, identificándola con la toma de posesión de la calle, de la ciudad o de la vida. Y sin duda este esfuerzo por trastornar la distribución

de los lugares ha producido no pocos enriquecimientos de la performance teatral. Pero una cosa es la redistribución de los lugares, y otra cosa la exigencia de que el teatro se atribuya la finalidad de reunir a una comunidad poniendo fin a la separación del espectáculo. Lo primero conlleva la invención de nuevas aventuras intelectuales, lo segundo, una nueva forma de asignación de los cuerpos a su lugar correcto, que en este caso viene a ser su lugar de comunión.

Pues el rechazo de la mediación, el rechazo del tercero, es la afirmación de una esencia comunitaria del teatro en tanto que tal. Cuanto menos sabe el dramaturgo lo que quiere que el colectivo de los espectadores haga, más sabe que ellos deben actuar, en todo caso, como un colectivo, transformar su agregación en comunidad. Ya iría siendo hora, no obstante, de interrogarse sobre esta idea de que el teatro es por sí mismo un lugar comunitario. Dado que unos cuerpos vivientes sobre el escenario se dirigen a otros cuerpos reunidos en el mismo lugar, parece que eso bastara para hacer del teatro el vector de un sentido de comunidad, radicalmente diferente de la situación de los individuos sentados delante de un televisor o de los espectadores de cine sentados ante unas sombras proyectadas. Curiosamente, la generalización del uso de las imágenes y de toda clase de proyecciones en las puestas en escena teatrales no parece cambiar en absoluto esta creencia. Las imágenes proyectadas pueden agregarse a los cuerpos vivientes o sustituirlos. Pero en cuanto hay espectadores reunidos en el espacio teatral, se hace como si la esencia viviente y comunitaria del teatro se hallara preservada y como si se pudiera evitar la pregunta: ¿qué es exactamente lo que pasa, entre los espectadores de un teatro, que no podría tener lugar en otra parte? ¿Qué hay de más interactivo, de más comunitario entre esos espectadores que en una multiplicidad de individuos que miran a la misma hora el mismo show televisivo?

Ese algo, creo yo, es solamente la presuposición de que el teatro es comunitario por sí mismo. Esa presuposición continúa precediendo la performance teatral y anticipando sus efectos. Pero en un teatro, ante una performance, como en un museo, una escuela o una calle, jamás hay otra cosa que

individuos que trazan su propio camino en la selva de las cosas, de los actos y de los signos que se les enfrentan y que los rodean. El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino. Lo que nuestras performances verifican –ya se trate de enseñar o de actuar, de hablar, de escribir, de hacer arte o de mirarlo– no es nuestra participación en un poder encarnado en la comunidad. Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que hace a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones.

En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos en primer lugar la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles, y en tercero, las fronteras entre los territorios. No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obra en el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.

De buena gana ilustraré este punto al precio de un pequeño desvío por mi propia experiencia política e intelectual. Pertenezco a una generación que se debatió entre dos exigencias opuestas. De acuerdo con una, aquellos que poseían el conocimiento del sistema social debían enseñárselo a aquellos que sufrían ese sistema a fin de armarlos para la lucha; de acuerdo con la otra, los supuestos instruidos eran en realidad ignorantes que no sabían nada de lo que significaban la explotación y la rebelión, y debían ir a instruirse con los trabajadores a los que trataban de ignorantes. Para responder a esta doble exigencia, primero quise reencontrarme con la verdad del marxismo para armar un nuevo movimiento revolucionario, y luego aprender, de aquellos que trabajaban y luchaban en las fábricas, el sentido de la explotación y de la rebelión. Para mí, como para mi generación, ninguna de esas dos tentativas resultó plenamente convincente. Ese estado de hecho me llevó a buscar en la historia del movimiento obrero la razón de los encuentros ambiguos o fallidos entre los obreros y aquellos intelectuales que los visitaban para instruirlos o ser instruidos por ellos. También me fue dado comprender que la cuestión no se jugaba entre ignorancia y saber, como no se jugaba entre actividad y pasividad, ni entre individualidad y comunidad. Un día de mayo en que consultaba la correspondencia de dos obreros de la década de 1830 en busca de información sobre la condición y las formas de conciencia de los trabajadores de aquella época, me llevé la sorpresa de encontrarme con algo muy diferente: las aventuras de otros dos visitantes, en otros días de mayo, ciento cuarenta y cinco años antes. Uno de los dos obreros acababa de entrar en la comunidad saint-simoniana en Ménilmontant y comunicaba a su amigo el empleo del tiempo durante sus jornadas en la utopía: trabajos y ejercicios de día, juegos, cenáculos y relatos por la noche. Su corresponsal le contaba a cambio el paseo de campo que acababa de hacer con dos compañeros para aprovechar un domingo de primavera. Pero lo que le contaba no se parecía en nada al día de descanso de un trabajador que restaurara así sus fuerzas físicas y mentales para el trabajo de la semana por venir. Era una intrusión en una clase de ocio totalmente distinta: el ocio

de los estetas que disfrutan de las formas, de las luces y de las sombras del paisaje, de los filósofos que se instalan en una posada de campo para allí desarrollar hipótesis metafísicas y de los apóstoles que se empeñan en comunicar su fe a todos los compañeros con los que se encuentran al azar del camino o de la posada.[4]

Esos trabajadores que habrían debido proporcionarme información sobre las condiciones del trabajo y las formas de la conciencia de clase me ofrecían algo totalmente diferente: el sentimiento de una semejanza, una demostración de igualdad. Ellos también eran espectadores y visitantes en el seno de su propia clase. Su actividad de propagandistas no se podía separar de su ociosidad de paseantes y de contempladores. La simple crónica de su tiempo libre compelía a reformular las relaciones establecidas entre *ver*, *hacer* y *hablar*. Al hacerse espectadores y visitantes, ellos trastornaban la división de lo sensible, que pretende que aquellos que trabajan no tienen tiempo para dejar ir sus pasos y sus miradas al azar, y que los miembros de un cuerpo colectivo no tienen tiempo para consagrarlo a las formas e insignias de la individualidad. Eso es lo que significa la palabra "emancipación": el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo. Lo que esas jornadas les proporcionaba a los dos corresponsales y a sus semejantes no era el saber de su condición y la energía para el trabajo del mañana y la lucha por venir. Era la reconfiguración aquí y ahora de la división del espacio y del tiempo, del trabajo y del tiempo libre.

Comprender esta ruptura operada en el corazón mismo del tiempo, era desarrollar las implicancias de una similitud y de una igualdad, en lugar de asegurar su maestría en la tarea interminable de reducir la brecha irreductible. Esos dos trabajadores eran, ellos también, intelectuales, como cualquier otro. Eran visitantes y espectadores, como el investigador que,

4. *Cf.* Gabriel Gauny, *Le Philosophe plébéien*, Presses universitaires de Vincennes, 1985, pp. 147-158.

un siglo y medio más tarde, leía sus cartas en una biblioteca, como los visitantes de la teoría marxista o los que distribuyen pasquines en las puertas de las fábricas. No había ninguna brecha que salvar entre intelectuales y obreros, como no la había entre actores y espectadores. Había que extraer de ello algunas consecuencias para el discurso destinado a dar cuenta de esta experiencia. Contar la historia de sus días y sus noches obligaba a borrar otras fronteras. Esta historia, que hablaba del tiempo, de su pérdida y de su reapropiación, no adquiría su sentido y alcance sino al ser puesta en relación con una historia similar, enunciada en otra parte, en otro tiempo y en un género de escrito muy distinto, en el libro II de *La República* en el que Platón, antes de emprenderla contra las sombras mentirosas del teatro, había explicado que en una comunidad bien ordenada cada uno debía hacer una sola cosa y que los artesanos no tenían tiempo para estar en otra parte que no fuese su sitio de trabajo ni de hacer otra cosa que el trabajo que convenía a las (in) capacidades que la naturaleza les había otorgado.

Para comprender la historia de aquellos dos visitantes, había pues que borrar las fronteras entre la historia empírica y la filosofía pura, las fronteras entre las disciplinas y las jerarquías entre los niveles de discurso. No había de un lado el relato de los hechos y del otro la explicación filosófica o científica que descubriese la razón de la historia o la verdad escondida tras ella. No había por un lado los hechos y por otro su interpretación. Había dos maneras de contar una historia. Y lo que eso me suscitaba hacer era una obra de traducción, mostrando cómo esos relatos de domingos primaverales y los diálogos del filósofo se traducían mutuamente. Había que inventar el idioma adecuado para esa traducción y para esa contratraducción, a riesgo de que tal idioma permaneciera ininteligible para todos aquellos que reclamaran el sentido de esta historia, la realidad que la explicaba y la lección que ella daba para la acción. Ese idioma, de hecho, no podía ser leído sino por aquellos que lo tradujesen a partir de su propia aventura intelectual.

Este desvío biográfico me lleva al centro de mi proposición.

Esas historias de fronteras a ser cruzadas y de distribuciones de roles a borrar se encuentran ciertamente con la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes. Hoy tenemos teatro sin palabras y danza hablada; instalaciones y performances a modo de obras plásticas; proyecciones de video transformadas en ciclos de frescos murales; fotografías tratadas como cuadros vivientes o pintura histórica; escultura metamorfoseada en show multimedia, y otras combinaciones. Por lo demás, hay tres maneras de comprender y de practicar esta mezcla de géneros. Está la que reactualiza la forma de la obra de arte total. Se suponía que ésta era la apoteosis del arte convertido en vida. Hoy tiende a ser más bien la de algunos egos artísticos sobredimensionados o una forma de hiperactivismo consumista, cuando no ambas cosas a la vez. Luego está la idea de una hibridación de los medios del arte, apropiada a la realidad posmoderna del intercambio incesante de los roles y las identidades, de lo real y lo virtual, de lo orgánico y las prótesis mecánicas e informáticas. Esta segunda idea no se distingue gran cosa de la primera en sus consecuencias. A menudo conduce a otra forma de embrutecimiento, que utiliza el borramiento de las fronteras y la confusión de los roles para acrecentar el efecto de la performance sin cuestionar sus principios.

Queda una tercera manera que ya no apunta a la amplificación de los efectos sino al cuestionamiento de la relación causa-efecto en sí y del juego de los presupuestos que sostienen la lógica del embrutecimiento. Frente al hiper-teatro que quiere transformar la representación en presencia y la pasividad en actividad, ella propone, a la inversa, revocar el privilegio de vitalidad y de potencia comunitaria concedido a la escena teatral para ponerla en pie de igualdad con la narración de una historia, la lectura de un libro o la mirada posada en una imagen. Propone, en suma, concebirla como una nueva escena de la igualdad en la que se traducen, unas a otras, performances heterogéneas. Pues en todas esas performances se trata de ligar lo que se sabe con lo que se ignora, de ser al mismo tiempo performistas que despliegan sus competencias y espectadores

que observan aquello que sus competencias pueden producir en un contexto nuevo, ante otros espectadores. Los artistas, al igual que los investigadores, construyen la escena en la que la manifestación y el efecto de sus competencias son expuestos, los que se vuelven inciertos en los términos del idioma nuevo que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no se puede anticipar. Requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la "historia" y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores.

Soy consciente de que de todo esto es posible decir: palabras, otra vez y solamente palabras. No lo recibiría como un insulto. Hemos oído a tantos oradores que hacían pasar sus palabras por algo más que palabras, por la fórmula de ingreso a una vida nueva; hemos visto tantas representaciones teatrales que pretendían ser no sólo espectáculos sino ceremonias comunitarias; e incluso hoy, a pesar de todo el escepticismo "posmoderno" para con el deseo de cambiar la vida, vemos tantas instalaciones y espectáculos transformados en misterios religiosos, que no es necesariamente escandaloso oír decir que las palabras son sólo palabras. Despachar a los fantasmas del verbo hecho carne y del espectador vuelto activo, saber que las palabras son solamente palabras y los espectadores solamente espectadores puede ayudarnos a comprender mejor el modo en que las palabras y las imágenes, las historias y las performances pueden cambiar algo en el mundo en el que vivimos.

Las desventuras del pensamiento crítico

Sin duda no soy el primero en cuestionar la tradición de la crítica social y cultural en la que se formó mi generación. Muchos autores han declarado que su tiempo había pasado: antaño uno podía entretenerse denunciando la sombría y sólida realidad escondida detrás del brillo de las apariencias. Pero hoy ya no habría ninguna realidad sólida que oponer al reino de las apariencias ni ningún sombrío reverso que oponer al triunfo de la sociedad de consumo. Digámoslo de una vez: no es a ese discurso al que pretendo prestar mi voz. Me gustaría mostrar, a la inversa, que los conceptos y procedimientos de la tradición crítica no están para nada en desuso. Todavía funcionan muy bien, incluso en el discurso de aquellos que declaran su caducidad. Pero su uso presente testimonia una total inversión de su orientación y de sus supuestos fines. De modo que es necesario tomar en cuenta la persistencia de un modelo de interpretación y la inversión de su sentido si queremos emprender una verdadera crítica de la crítica.

Con esta finalidad examinaré algunas manifestaciones contemporáneas que ilustran, en los dominios del arte, de la política y de la teoría, la inversión de los modos de descripción y de demostración propios de la tradición crítica. Partiré para ello del dominio en el que todavía hoy esa tradición es la más vivaz, el del arte, y especialmente el de las grandes exposiciones internacionales donde la presentación de las obras se inscribe cómodamente en el marco de una reflexión global



Josephine Meckseper, *Sin título*, 2005.

sobre el estado del mundo. Es así como en 2006, el comisario de la Bienal de Sevilla, Kozui Enwezor, había consagrado esa manifestación a desenmascarar, en la hora de la globalización, "las maquinarias que diezman y arruinan los lazos sociales, económicos y políticos".[1] En la primera fila de las maquinarias devastadoras se hallaba desde luego la máquina de guerra norteamericana, y se entraba en la exposición por las salas consagradas a las guerras de Afganistán y de Irak. Junto a imágenes de la guerra civil en Irak, se podían ver fotografías de las manifestaciones contra la guerra hechas por una artista alemana instalada en Nueva York, Josephine Meckseper.

1. El título exacto de la muestra era: *The Unhomely. Phantomal Scenes in the global World.*

Una de esas fotografías retenía la atención: en segundo plano se veía a un grupo de manifestantes llevando pancartas. El primer plano, por su parte, estaba ocupado por un recipiente para la basura cuyo contenido desbordaba y se esparcía por el suelo. La foto se titulaba simplemente *Sin título*, lo cual, en ese contexto, parecía querer decir: no hace falta título, suficientemente lo dice la imagen por sí misma.

Podemos comprender lo que decía la imagen comparando la tensión entre las pancartas políticas y el basurero con una forma artística particularmente representativa de la tradición crítica en arte, la del *collage*. La fotografía de la manifestación no es un *collage* en el sentido técnico del término, pero su efecto juega sobre los elementos que hicieron la fortuna artística y política del *collage* y del fotomontaje: el impacto sobre una misma superficie de elementos heterogéneos, incluso conflictivos. En la época del surrealismo, el procedimiento servía para manifestar, bajo el prosaísmo de la cotidianeidad burguesa, la realidad reprimida del deseo y del sueño. El marxismo lo cooptó después para hacer perceptible, por el encuentro incongruente de elementos heterogéneos, la violencia de la dominación de clase oculta bajo las apariencias de lo ordinario y cotidiano, y de la paz democrática. Ése fue el principio de la extrañeza brechtiana. Y todavía era, en los años 70, el de los fotomontajes realizados por una artista comprometida norteamericana, Martha Rosler, en su serie titulada *Bringing the War Home*, que pegaba sobre imágenes de felices interiores norteamericanos imágenes de la guerra de Vietnam. Así, un montaje titulado *Balloons* nos mostraba, sobre el fondo de una espaciosa residencia en la que aparecían, en un rincón, varios globos inflables, a un vietnamita llevando en sus brazos a un niño muerto, matado por las balas del ejército norteamericano. Se suponía que la conexión de las dos imágenes produjera un doble efecto: la conciencia del sistema de dominación que ligaba la felicidad doméstica norteamericana con la violencia de la guerra imperialista, pero también un sentimiento de complicidad culpable dentro de ese sistema. Por un lado, la imagen decía: ésta es la realidad oculta que ustedes no saben ver, deben tomar conocimiento de ella y actuar de acuerdo con





Martha Rosler, *Bringing the War Home: Ballons*, fotomontaje, 1967-1972.

ese conocimiento. Pero no existe evidencia de que el conocimiento de una situación acarree el deseo de cambiarla. Es por eso que la imagen decía otra cosa. Decía: ésta es la realidad obvia que ustedes no quieren ver, porque ustedes saben que son responsables de ella. El dispositivo crítico apuntaba así a un efecto doble: una toma de conciencia de la realidad oculta y un sentimiento de culpabilidad en relación con la realidad negada.

La foto de los manifestantes y del basurero pone en juego los mismos elementos que aquellos fotomontajes: la guerra lejana y el consumo doméstico. Josephine Meckseper es tan hostil a la guerra de George Bush como Martha Rosler a la de Nixon. Pero el juego de los contrarios en la fotografía funciona de otra manera: no vincula el hiperconsumo norteamericano a la guerra lejana para reforzar las energías militantes hostiles a la guerra. Más bien arroja ese hiperconsumo a las piernas de los manifestantes que otra vez pretenden traer la guerra a casa. Los fotomontajes de Martha Rosler acentúan la heterogeneidad de los elementos: la imagen del niño muerto no podía integrarse en el bonito interior sin hacerlo explotar. A la inversa, la fotografía de los manifestantes junto al basurero subraya su homogeneidad fundamental. Las latas que desbordan del basurero sin duda han sido arrojadas allí por los manifestantes. La fotografía nos sugiere entonces que su marcha misma es una marcha de consumidores de imágenes e indignaciones espectaculares. Esta manera de leer la imagen está en armonía con las instalaciones que hicieron célebre a Josephine Meckseper. Esas instalaciones, que hoy pueden verse en muchas exposiciones, son pequeñas vitrinas, muy semejantes a vitrinas comerciales o publicitarias, en las que ella reúne, como en los fotomontajes de ayer, elementos que supuestamente pertenecen a universos heterogéneos: por ejemplo, en una instalación titulada "En venta", un libro sobre la historia de un grupo de guerrilleros urbanos ingleses que habían querido, justamente, llevar la guerra a las metrópolis imperialistas, en medio de artículos de moda masculina; en otra, un maniquí de lencería femenina junto a un afiche de propaganda comunista, o el eslogan de Mayo del 68 "No trabaje jamás" sobre frascos de perfume. Estas cosas aparentemente se contradicen pero se trata de mostrar que pertenecen a la misma realidad, que la radicalidad política es, también ella, un fenómeno de moda joven. Es lo que la fotografía de los manifestantes testimoniaría a su manera: ellos protestan contra la guerra llevada adelante por el imperio del consumo que deja caer sus bombas sobre las ciudades de Medio Oriente. Pero esas bombas son una respuesta a la destrucción de las torres, que a su vez había sido puesta en escena como el espectáculo del derrumbamiento del imperio de la mercancía y del espectáculo. La imagen parece decirnos: esos manifestantes están ahí porque han consumido las imágenes de la caída de las torres y las de los bombardeos en Irak. Y otra vez es un espectáculo lo que ellos nos ofrecen en las calles. En última

instancia, terrorismo y consumo, protesta y espectáculo son remitidos a un mismo y único proceso gobernado por la ley mercantil de la equivalencia.

Pero si esta demostración visual fuese llevada hasta las últimas consecuencias, debería conducir a la abolición misma del procedimiento crítico: si todo no es sino exhibición espectacular, la oposición de la apariencia a la realidad que fundaba la eficacia del discurso crítico cae por sí misma, y, con ella, toda culpabilidad con respecto a los seres situados del lado de la realidad oscura o negada. En este caso, el dispositivo crítico mostraría simplemente su propia caducidad. Pero no es así. Las pequeñas vitrinas que mezclan propaganda revolucionaria y moda joven persiguen la doble lógica de la intervención militante de ayer. Nos dicen una vez más: ésta es la realidad que ustedes no saben ver, el reino sin límite de la exposición mercantil, el horror nihilista del modo de vida pequeñoburgués de hoy; pero también: ésta es la realidad que ustedes no quieren ver, la participación de sus pretendidos gestos de revuelta en el proceso de exhibición de signos de distinción gobernado por la exhibición mercantil. El artista crítico, pues, se propone siempre producir el cortocircuito y el conflicto que revelan el secreto escondido por la exhibición de las imágenes. En Martha Rosler el conflicto debía revelar la violencia imperialista detrás de la feliz ostentación de los bienes y de las imágenes. En Josephine Meckseper la ostentación de las imágenes demuestra ser idéntico a la estructura de una realidad en la que todo es expuesto a la manera de una ostentación mercantil. Pero se trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo de lo que no quiere ver, a riesgo de que el dispositivo crítico se presente a su vez como una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia.

De modo que hay una dialéctica inherente a la denuncia del paradigma crítico: ésta no nos manifiesta su agotamiento sino para reproducir su mecanismo, a riesgo de transformar la ignorancia de la realidad o la negación de la miseria en ignorancia del hecho de que la realidad y la miseria han desaparecido, de transformar el deso de ignorar aquello que torna culpable en deseo de ignorar que no hay nada de lo que haya que sentirse culpable. Ése es, en lo sustancial, el argumento defendido no ya por un artista sino por un filósofo, Peter Sloterdijk, en su libro *Espumas*. Tal como él lo describe, el proceso de la modernidad es un proceso de antigravitación. El término se refiere en primer lugar, desde luego, a las invenciones técnicas que le han permitido al hombre conquistar el espacio y a las que pusieron las tecnologías de la comunicación y de la realidad virtual en el lugar del sólido mundo industrial. Pero expresa también la idea de que la vida habría perdido mucha de su gravedad de antaño, entendiendo por ello su carga de sufrimiento, de amargura y de miseria, y con ella su peso de realidad. En consecuencia, los procedimientos tradicionales del pensamiento crítico fundados sobre "las definiciones de la realidad formuladas por la ontología de la pobreza" ya no tendrían lugar de ser. Si subsisten, según Sloterdijk, es porque la creencia en la solidez de lo real y el sentimiento de culpabilidad en relación con la miseria sobreviven a la pérdida de su objeto. Sobreviven en la modalidad de la ilusión necesaria. Marx veía a los hombres proyectar en el cielo de la religión y de la ideología la imagen invertida de su miseria real. Nuestros contemporáneos, según Sloterdijk, hacen lo contrario: proyectan en la ficción de una realidad sólida la imagen invertida de ese proceso de aligeramiento generalizado: "Cualquiera sea la idea que se expresa en el espacio público, es la mentira de la miseria la que redacta el texto. Todos los discursos están sometidos a la ley que consiste en retraducir a la jerga de la miseria el lujo arribado al poder".[2] El abochornamiento culpable que se experimenta ante la desaparición de la gravedad y de la miseria se expresaría a la inversa en la restauración del discurso miserabilista y victimario.

Este análisis nos invita a liberarnos de las formas y del contenido de la tradición crítica. Pero no lo hace sino al precio de reproducir su lógica. Nos dice, una vez más, que somos víctimas de una estructura global de ilusión, víctimas de nuestra

2. Peter Sloterdijk, *Écumes*, París, Maren Sell, 2005, p. 605 [trad. cast.: *Esferas III: Espumas*, Barcelona, Siruela, 2005].

ignorancia y de nuestra resistencia frente a un proceso global irresistible de desarrollo de las fuerzas productivas: el proceso de desmaterialización de la riqueza cuya consecuencia es la pérdida de las creencias y de los ideales antiguos. Fácilmente reconocemos en la argumentación la indestructible lógica del *Manifiesto Comunista*. No es casualidad que el pretendido posmodernismo haya debido adoptar su fórmula canónica: "Todo lo sólido se disipa en el aire". Todo se volvería fluido, líquido, gaseoso, y sólo restaría reírse de los ideólogos que todavía creen en la realidad de la realidad, de la miseria y de las guerras.

Por muy provocadoras que se pretendan, estas tesis no dejan de estar encerradas en la lógica de la tradición crítica. Permanecen fieles a la tesis del proceso histórico ineluctable y de su efecto necesario: el mecanismo de inversión que transforma la realidad en ilusión o la ilusión en realidad, la pobreza en riqueza o la riqueza en pobreza. Continúan denunciando una incapacidad de conocer y un deseo de ignorar. Y señalan siempre una culpabilidad en el corazón de la negación. Esta crítica de la tradición crítica emplea siempre, pues, sus conceptos y sus procedimientos. Pero algo, es verdad, ha cambiado. Todavía ayer esos procedimientos se proponían suscitar formas de conciencia y energías encaminadas hacia un proceso de emancipación. Ahora están, ya sea enteramente desconectadas de ese horizonte de emancipación, o bien claramente vueltas contra su sueño.

Es este contexto lo que la fábula de los manifestantes y el basurero ilustra. Sin duda, la fotografía no expresa ninguna desaprobación de los participantes de la marcha. Después de todo, ya en la década de 1960, Godard ironizaba sobre los "hijos de Marx y de Coca-Cola". Sin embargo marchaba con ellos, porque, cuando marchaban contra la guerra de Vietnam, los hijos de la era de la Coca-Cola combatían o en todo caso pensaban que combatían junto a los hijos de Marx. Lo que ha cambiado en cuarenta años no es que Marx haya desaparecido, absorbido por Coca-Cola. No desapareció. Ha cambiado de lugar. Ahora se aloja en el corazón del sistema como su voz ventrilocua. Se ha convertido en el fantasma infame o el padre

infame que testimonia la infamia común de los hijos de Marx y de Coca-Cola. Ya Gramsci había caracterizado la revolución soviética como revolución contra *El Capital*, contra el libro de Marx que se había convertido en la Biblia del cientificismo burgués. Lo mismo podría decirse del marxismo en cuyo seno se formó mi generación: el marxismo de la denuncia de las mitologías de la mercancía, de las ilusiones de la sociedad de consumo y del imperio del espectáculo. Se suponía, hace cuarenta años, que ese marxismo denunciara las maquinarias de la dominación social para ofrecer armas nuevas a aquellos que la enfrentaban. Hoy se ha convertido en un saber desencantado del reino de la mercancía y del espectáculo, de la equivalencia de todas las cosas con todas las demás y de cada cosa con su propia imagen. Esta sabiduría posmarxista y postsituacionista no se conforma con dar una pintura fantasmagórica de una humanidad enteramente sepultada bajo los desechos de su frenético consumo. También pinta la ley de la dominación como una fuerza que se apodera de todo lo que pretende impugnarla. Hace de toda protesta un espectáculo y de todo espectáculo una mercancía. Hace de ello la expresión de una vanidad pero también la demostración de una culpabilidad. La voz del fantasma ventrilocuo nos dice que somos dos veces culpables, culpables por dos razones opuestas: porque todavía nos aferramos a esa antigualla de la realidad y de la culpabilidad, fingiendo ignorar que ya no hay nada de lo que haya que sentirse culpable; pero también porque contribuimos, mediante nuestro propio consumo de mercancías, de espectáculos y de protestas, al reino infame de la equivalencia mercantil. Esta doble inculpación implica una notable redistribución de las posiciones políticas: por un lado, la vieja denuncia de izquierda del imperio de la mercancía y de las imágenes se ha vuelto una forma de consentimiento irónico o melancólico a ese imperio inevitable. Por el otro, las energías militantes se han encaminado hacia la derecha, donde nutren una nueva crítica de la mercancía y del espectáculo cuyos perjuicios se ven tipificados como crímenes de los individuos democráticos.

Por un lado, entonces, está la ironía o la melancolía de izquierda. Ella nos compele a confesar que todos nuestros

deseos de subversión obedecen también a la ley del mercado y que con ello no hacemos otra cosa que complacernos en el nuevo juego disponible en el mercado global, el de la experimentación sin límites de nuestra propia vida. Nos muestra absortos en el vientre de un monstruo en el que incluso nuestras capacidades de práctica autónoma y subversiva, y la red de interacción que podríamos utilizar contra ella, sirven a la nueva potencia de la bestia, la de la producción inmaterial. La bestia, dicen, ejerce su influencia sobre los deseos y las capacidades de sus enemigos potenciales ofreciéndoles al mejor precio la más preciada de las mercancías: la capacidad de experimentar la propia vida como un espacio de infinitas posibilidades. Así le ofrece a cada uno lo que él puede anhelar: *reality shows* para los cretinos y posibilidades acrecentadas de autovalorización para los pícaros. Ésa, nos dice el discurso melancólico, es la trampa en la que han caído aquellos que creían derribar el poder capitalista y le han dado, al contrario, los medios para rejuvenecerse nutriéndose de las energías contestatarias. Este discurso encontró su alimento en *El nuevo espíritu del capitalismo* de Luc Boltanski y Eve Chiapello. Según estos sociólogos, las consignas de las revueltas de los años 60 y particularmente del movimiento estudiantil de Mayo del 68 habrían proporcionado al capitalismo, en dificultades después de la crisis del petróleo en 1973, los medios para regenerarse. Mayo del 68, en efecto, habría preferido los temas de la "crítica artista" del capitalismo –la protesta contra un mundo desencantado, las reivindicaciones de autenticidad, de creatividad y de autonomía– en contra de su crítica "social", propia del movimiento obrero: la crítica de las desigualdades y de la miseria, y la denuncia del egoísmo destructor de los lazos comunitarios. Son esos temas los que habrían sido integrados por el capitalismo contemporáneo, ofreciendo a esos deseos de autonomía y de creatividad auténtica su nueva "flexibilidad", su encuadre dúctil, sus estructuras ligeras e innovadoras, su llamado a la iniciativa individual y a la "ciudad por proyectos".

La tesis es poco sólida en sí misma. Abundan los discursos para seminarios de *managers* que le otorgan su materia

a la realidad de las formas contemporáneas de dominación del capitalismo, donde la "flexibilidad" del trabajo significa mucho más la adaptación forzada a formas de productividad acrecentadas, so pena de despidos, cierres y relocalizaciones, que la apelación a la creatividad generalizada de los hijos de Mayo del 68. A fin de cuentas, el interés por la creatividad en el trabajo estaba muy lejos de las consignas del movimiento de 1968, que la emprendió, a la inversa, contra el tema de la "participación" y contra la invitación hecha a la juventud instruida y generosa de participar en un capitalismo modernizado y humanizado, los cuales se hallaban en el corazón de la ideología neocapitalista y del reformismo estatal de los años sesenta. La oposición de la crítica artista y la crítica social no se apoya en ningún análisis de las formas históricas de oposición. Se contenta, conforme a la lección de Bourdieu, con atribuir a los obreros la lucha por los lazos comunitarios y contra la miseria, y el deseo individualista de creatividad autónoma a los hijos pasajeramente rebeldes de la burguesía grande y pequeña. Pero la lucha colectiva por la emancipación obrera no ha estado jamás separada de una experiencia nueva de vida y de capacidad individuales, ganadas a la coacción de los antiguos lazos comunitarios. La emancipación social ha sido al mismo tiempo una emancipación estética, una ruptura con las maneras de sentir, de ver y de decir que caracterizaban la identidad obrera en el orden jerárquico antiguo. Esta solidaridad de lo social y de lo estético, del descubrimiento de la individualidad para todos y del proyecto de colectividad libre ha constituido el corazón de la emancipación obrera. Pero ha significado, al mismo tiempo, ese desorden de clases y de identidades que la visión sociológica del mundo ha rechazado constantemente, y contra el cual se construyó ella misma en el siglo XIX. Ella volvió a encontrarla en forma totalmente natural en las manifestaciones y las consignas de 1968, y uno comprende su preocupación por liquidar de una vez la perturbación que ese desorden trae al buen reparto de las clases, de sus maneras de ser y de sus formas de acción.

De modo que no es ni la novedad ni la fuerza de la tesis lo que ha podido seducir, sino la manera en que ella vuelve a

poner en funciones el tema "crítico" de la ilusión cómplice. Así daba alimento a la versión melancólica del izquierdismo, que se nutría de la doble denuncia del poder de la bestia y de las ilusiones de aquellos que la sirven creyendo combatirla. Es verdad que la tesis de la recuperación de las revueltas "artísticas" abre el camino a diversas conclusiones: era en su momento la proposición de una radicalidad que sería al fin radical: la defección en masa de las fuerzas del Intelecto general absorbidas hoy por el Capital y el Estado, defección preconizada por Paolo Virno, o la subversión virtual opuesta al capitalismo virtual, por Brian Holmes.[3] Nutre también la proposición de un militantismo invertido, aplicado no ya a destruir sino a salvar a un capitalismo que habría perdido su espíritu.[4] Pero su estiaje normal es el de la constatación desencantada de la imposibilidad de cambiar el curso de un mundo en el que faltaría todo punto sólido para oponerse a la realidad devenida gaseosa, líquida, inmaterial de la dominación. ¿Qué pueden, en efecto, los manifestantes/consumidores fotografiados por Josephine Meckseper, frente a una guerra descrita de esta manera por un eminente sociólogo de nuestros días? "La técnica fundamental del poder es hoy esquiva, el desvío, la elisión, la evitación, el rechazo efectivo de todo aislamiento territorial, con sus pesados corolarios de un orden a edificar, de un orden a mantener, y la responsabilidad de las consecuencias así como la necesidad de pagar sus costos [...]. Golpes asestados por furtivos aviones de combate y por inteligentes misiles autodirigidos

3. Véanse Paolo Virno, *Miracle, virtuosité et "déjà-vu". Trois essais sur l'idée de "monde"*, Éditions de l'Éclat, 1996, y Brian Holmes, "The Flexible Personality. For a New Cultural Critique", en *Hieroglyphs of the Future. Art and Politics in a networked era*, Broadcasting Project, París/Zagreb, 2002 (disponible igualmente en www.geocities.com/CognitiveCapitalism/holmes1.html), así como "Réveiller les fantômes collectifs. Résistance réticulaire, personnalité flexible" (www.republicart.net/disc/artsabotage/holmes01_fr.pdf).

4. Bernard Stiegler, *Mécréance et discrédit 3; L'esprit perdu du capitalisme*, París, Galilée, 2006.

de cabeza buscadora –asestados por sorpresa, desde ninguna parte, y de inmediato sustraídos a la mirada– han reemplazado a las avanzadas territoriales de las tropas de infantería y al esfuerzo por despojar al enemigo de su territorio [...] La fuerza militar y su estrategia de *hit-and-run* prefiguraban, encarnaban y presagiaban aquello que en realidad era la cuestión principal del nuevo tipo de guerra en la era de la modernidad líquida: no ya conquistar un nuevo territorio sino derribar los muros que detenían a los nuevos poderes globales y fluidos."[5] Este diagnóstico se publicó en el año 2000. Habría sido difícil considerarlo plenamente verificado por las acciones militares de los ocho años que siguieron. Pero la predicción melancólica no se apoya en hechos verificables. Ella simplemente nos dice: las cosas no son lo que parecen ser. Ésa es una proposición que no corre el riesgo de ser refutada jamás. La melancolía se nutre de su propia impotencia. Le alcanza con poder convertirla en impotencia generalizada y con reservarse la posición del espíritu lúcido que arroja una mirada desencantada sobre un mundo en el que la interpretación crítica del sistema se ha convertido en un elemento más del sistema.

Frente a esa melancolía de izquierda, hemos visto desarrollarse un nuevo furor de derecha que reformula la denuncia del mercado, de los medios de comunicación y del espectáculo como una denuncia de los estragos del individuo democrático. La opinión dominante entendía antaño bajo el nombre de democracia la convergencia entre una forma de gobierno fundada en las libertades públicas y un modo de vida individual basado en la libre elección ofrecida por el libre mercado. Mientras duró el imperio soviético, esa opinión oponía tal democracia al enemigo llamado totalitarismo. Pero el consenso sobre la fórmula que identifica a la democracia con la suma de los derechos del hombre, el libre mercado y la libre elección individual se ha disipado con la desaparición de su

5. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000, pp. 11-12 (la traducción me pertenece).

enemigo. En los años que siguieron a 1989 hubo campañas intelectuales cada vez más furiosas que denunciaban el efecto fatal de la conjunción entre los derechos del hombre y la libre elección de los individuos. Sociólogos, filósofos políticos y moralistas se han relevado para explicarnos que los derechos del hombre, como bien lo había visto Marx, son los derechos del individuo egoísta burgués, los derechos de los consumidores de toda mercancía, y que esos derechos empujaban hoy a esos consumidores a quebrar toda traba a su frenesí y a destruir por lo tanto todas las formas tradicionales de autoridad que imponían un límite al poder del mercado: escuela, religión o familia. Allí, han dicho, reside el sentido real del término "democracia": la ley del individuo preocupado únicamente por la satisfacción de sus deseos. Los individuos democráticos quieren la igualdad. Pero la igualdad que ellos quieren es aquella que reina entre el vendedor y el comprador de una mercancía. Lo que ellos quieren, pues, es el triunfo del mercado en todas las relaciones humanas. Y cuando más apasionados son de la igualdad, más ardientemente contribuyen a este triunfo. Sobre esta base, ha sido fácil demostrar que los movimientos estudiantiles de los años sesenta, y más particularmente el de Mayo del 68 en Francia, apuntaban únicamente a la destrucción de las formas de autoridad tradicional que se oponían a la invasión generalizada de la vida por la ley del Capital, y que su único efecto ha sido transformar nuestras sociedades en agregados libres de moléculas desligadas, privadas de toda afiliación, enteramente disponibles para la ley única del mercado.

Pero esta nueva crítica de la mercancía debía dar un paso más, presentando como consecuencia de la sed democrática de consumo igualitario no sólo el reino del mercado sino la destrucción terrorista y totalitaria de los lazos sociales y humanos. Antaño se oponía el individualismo al totalitarismo. Pero en esta nueva teorización, el totalitarismo viene a ser la consecuencia del fanatismo individualista de la libre elección y del consumo ilimitado. En el momento de la caída de las torres, un eminente psicoanalista, jurista y filósofo, Pierre Legendre, explicaba en *Le Monde* que el ataque terrorista era el retorno de lo reprimido occidental, la sanción de la destrucción occidental del orden simbólico, resumida en el matrimonio homosexual. Dos años más tarde, un eminente filósofo y lingüista, Jean-Claude Milner, le daba un giro más radical a esta interpretación en su libro *Las inclinaciones criminales de la Europa democrática*. El crimen que él imputaba a la Europa democrática era simplemente el exterminio de los judíos. La democracia, argumentaba, es el reino de la ilimitación social, está animada por el deseo de expansión sin fin de ese proceso de ilimitación. Como el pueblo judío es, a la inversa, el pueblo fiel a la ley de la filiación y de la transmisión, representaba pues el único obstáculo a esa tendencia inherente a la democracia. Por eso ésta tenía necesidad de eliminarlo y resultó la única beneficiaria de esta eliminación. Y en los motines de los suburbios franceses de noviembre de 2005, el vocero de la *intelligentsia* mediática francesa, Alain Finkielkraut, veía la consecuencia directa del terrorismo democrático del consumo desenfrenado: "Esas personas que destruyen escuelas –declaraba– ¿qué están diciendo en realidad? Su mensaje no es un pedido de ayuda ni un reclamo de más escuelas o de mejores escuelas; es la voluntad de liquidar a los intermediarios entre ellos y los objetos de su deseo. ¿Y cuáles son los objetos de su deseo? Es simple: el dinero, las marcas, y a veces las jóvenes [...] lo quieren todo ahora, y lo que quieren es el ideal de la sociedad de consumo. Es lo que ven en la televisión".[6] Como el mismo autor afirmaba que esos jóvenes habían sido empujados al motín por fanáticos islamistas, finalmente la demostración llevaba a una única figura: democracia, consumo, puerilidad, fanatismo religioso y violencia terrorista. La crítica del consumo y del espectáculo se identificaba en última instancia con los temas más crudos del choque de civilizaciones y de la guerra contra el terror.

He opuesto este furor derechista de la crítica poscrítica a

6. Alain Finkielkraut, entrevista concedida al *Haaretz*, 18 de noviembre de 2005, traducción de Michel Warschawski y Michèle Sibony.

la melancolía de izquierda. Pero son las dos caras de la misma moneda. Las dos ponen en obra la misma inversión del modelo crítico que pretendía revelar la ley de la mercancía como verdad última de las bellas apariencias a fin de armar a los combatientes de la lucha social. La revelación va siempre a su ritmo. Pero ya no se supone que proporcione arma alguna contra el imperio al que denuncia. La melancolía de izquierda nos invita a reconocer que no hay ninguna alternativa al poder de la bestia y a confesar que estamos satisfechos con eso. El furor de derecha nos advierte que cuanto más intentamos quebrar el poder de la bestia, más contribuimos a su triunfo. Pero esta desconexión entre los procedimientos críticos y su finalidad les arrebata a cambio toda esperanza de eficacia. Los melancólicos y los profetas se visten con los hábitos de la razón esclarecida que descifra los síntomas de una enfermedad de la civilización. Pero esa razón esclarecida se presenta a sí misma como privada de todo efecto sobre unos enfermos cuya enfermedad consiste en no saberse tales. La interminable crítica del sistema se identifica a fin de cuentas con la demostración de las razones por las cuales esa crítica está privada de todo efecto.

Desde luego, semejante impotencia de la razón esclarecida no es accidental. Es intrínseca a esa figura de la crítica poscrítica. Los mismos profetas que deploran la derrota de la razón de las Luces frente al terrorismo del "individualismo democrático" ponen bajo sospecha esa misma razón. En el "terror" que denuncian, ven la consecuencia de la libre flotación de los átomos individuales, desligados de los lazos de las instituciones tradicionales que mantienen a los humanos unidos: familia, escuela, religión, solidaridades tradicionales. Por lo demás ese argumento tiene una historia muy bien identificable. Se remonta al análisis contrarrevolucionario de la Revolución Francesa. Según éste, la Revolución Francesa había destruido el tejido de las instituciones colectivas que congregaban, educaban y protegían a los individuos: la religión, la monarquía, los lazos feudales de dependencia, las corporaciones, etc. Esta destrucción era para ella el producto del espíritu de las Luces, que era el del individualismo protestante. En consecuencia,

aquellos individuos desligados, desculturizados y privados de protección habían quedado disponibles al mismo tiempo para el terrorismo de masas y para la explotación capitalista. La campaña antidemocrática actual retoma abiertamente aquel análisis del vínculo entre democracia, mercado y terror. Pero si puede relacionarlo con el análisis marxista de la revolución burguesa y del fetichismo de la mercancía es porque éste había nacido de ese mismo suelo, que le había suministrado más de un nutriente. La crítica marxista de los derechos del hombre, de la revolución burguesa y de la relación social alienada se había desarrollado, efectivamente, a partir de esa tierra abonada por la interpretación posrevolucionaria y contrarrevolucionaria de la revolución democrática como revolución individualista burguesa que habría desgarrado el tejido de la comunidad. Y con toda naturalidad, el vuelco crítico de la tradición crítica surgida del marxismo nos vuelve a conducir allí.

De manera que es falso decir que la tradición de la crítica social y cultural esté agotada. Goza de buena salud, bajo su forma invertida que ahora estructura el discurso dominante. Simplemente ha sido devuelta a su terreno original: el de la interpretación de la modernidad como la ruptura individualista del lazo social y de la democracia como individualismo de masas. Al mismo tiempo se la remitió a la tensión originaria entre la lógica de esta interpretación de la "modernidad democrática" y la lógica de la emancipación social. La actual desconexión entre la crítica del mercado y del espectáculo, y toda intención emancipadora es la forma última de una tensión que ha habitado el movimiento de la emancipación social desde su origen.

Para comprender esta tensión, hay que volver al sentido original de la palabra "emancipación": la salida de un estado de minoridad. Ahora bien, ese estado de minoridad del que los militantes de la emancipación social han querido salir es, en su principio, lo mismo que ese "tejido armonioso de la comunidad" con el que soñaban, hace dos siglos, los pensadores de la contrarrevolución y con el que hoy se enternecen los pensadores posmarxistas del lazo social perdido. La comunidad armoniosamente tejida que conforma el objeto de esas nostal-

gias es aquella en la que cada uno está en su sitio, en su clase, ocupado en la función que le corresponde y dotado del equipamiento sensible e intelectual que conviene a ese sitio y a esa función: la comunidad platónica en la que los artesanos deben permanecer en su sitio porque el trabajo no espera –no deja tiempo para ir a parlotear en el ágora, deliberar en la asamblea y contemplar sombras en el teatro–, pero también porque la divinidad les ha dado el alma de hierro –el equipamiento sensible e intelectual– que los adapta y los fija en esa ocupación. Es lo que yo llamo la división policial de lo sensible: la existencia de una relación "armoniosa" entre una ocupación y un equipamiento, entre el hecho de estar en un tiempo y un espacio específicos, de ejercer en ellos ocupaciones definidas y de estar dotado de las capacidades de sentir, de decir y de hacer adecuadas a esas actividades. La emancipación social ha significado, de hecho, la ruptura de este acuerdo entre una "ocupación" y una "capacidad" que significaba la incapacidad de conquistar otro espacio y otro tiempo. Ella ha significado el desmantelamiento de ese cuerpo trabajador adaptado a la ocupación del artesano que sabe que el trabajo no espera y cuyos sentidos han sido modelados por esa "ausencia de tiempo". Los trabajadores emancipados se formaban *hic et nunc* otro cuerpo y otra "alma" de ese cuerpo: el cuerpo y el alma de aquellos que no están adaptados a ninguna ocupación específica, que ponen en obra las capacidades de sentir y de hablar, de pensar y de actuar, que no pertenecen a ninguna clase particular, que le pertenecen a cualquiera.

Pero esta idea y esta práctica de la emancipación se vieron históricamente mezcladas con una idea totalmente distinta de la dominación y de la liberación y finalmente sometidas a ella: la que ligaba la dominación a un proceso de separación y la liberación, en consecuencia, a la reconquista de una unidad perdida. Según esta visión, ejemplarmente resumida en los textos del joven Marx, el sujetamiento a la ley del Capital era la consecuencia de una sociedad cuya unidad había sido quebrada, cuya riqueza había sido alienada, proyectada por encima o enfrente de sí. La emancipación no podía aparecer, entonces, sino como la reapropiación global de un bien perdido por la

comunidad. Y esa reapropiación no podía sino ser el resultado del conocimiento del proceso global de tal separación. Desde este punto de vista, las formas de emancipación de aquellos artesanos que se hacían un cuerpo nuevo para vivir aquí y ahora en un nuevo mundo sensible no podían sino ser ilusiones, producidas por el proceso de separación y por la ignorancia de ese proceso. La emancipación no podía sobrevenir sino como el final del proceso global que había separado a la sociedad de su verdad.

A partir de allí, la emancipación ya no se concebía como la construcción de nuevas capacidades: era la promesa de la ciencia a aquellos cuyas capacidades ilusorias no podían sino ser la otra cara de su incapacidad real. Pero la lógica misma de la ciencia era la del aplazamiento indefinido de la promesa. La ciencia que prometía la libertad era también la ciencia del proceso global cuyo efecto es producir indefinidamente su propia ignorancia. Es por ello que necesitaba aplicarse incesantemente a descifrar las imágenes engañosas y desenmascarar las formas ilusorias de enriquecimiento de sí que no podían sino encerrar un poco más a los individuos en la trampa de la ilusión, del sometimiento y de la miseria. Sabemos qué niveles de frenesí pudo alcanzar, entre la época de las *Mitologías* de Barthes y la de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, la lectura crítica de las imágenes y el develamiento de los mensajes engañosos que ellas disimulaban. También sabemos cómo ese frenesí de desciframiento de los mensajes engañosos de toda imagen se invirtió en la década de 1980 con la afirmación desengañada de que ya no había, de allí en más, lugar para distinguir entre imagen y realidad. Pero esta inversión no es más que la consecuencia de la lógica originaria que concibe el proceso social global como un proceso de autodisimulación. El secreto escondido no es otro, finalmente, que el funcionamiento obvio de la máquina. He allí la verdad del concepto de espectáculo tal como lo estableció Guy Debord: el espectáculo no es la ostentación de las imágenes que ocultan la realidad. Es la existencia de la actividad social y de la riqueza social como realidad separada. La situación de aquellos que viven en la sociedad del espectáculo es entonces

idéntica a la de los prisioneros atados en la caverna platónica. La caverna es el lugar en el que las imágenes son tomadas por realidades, la ignorancia por un saber y la pobreza por una riqueza. Y cuanto más capaces imaginen ser los prisioneros de construir su vida individual y colectiva de otra forma, más se atascan en la servidumbre de la caverna. Pero esta declaración de impotencia se vuelve contra la ciencia que la proclama. Conocer la ley del espectáculo equivale a conocer la manera en que éste reproduce indefinidamente la falsificación que es idéntica a su realidad. Debord resumió la lógica de este círculo en una fórmula lapidaria: "En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso".[7] Así, el conocimiento mismo de la inversión pertenece al mundo invertido, y el conocimiento del sujetamiento al mundo del sujetamiento. Por eso es que la crítica de la ilusión de las imágenes ha podido ser revertida en crítica de la ilusión de realidad, y la crítica de la falsa riqueza en crítica de la falsa pobreza. El pretendido giro posmoderno no es otra cosa, en ese sentido, que una vuelta más dentro del mismo círculo. No hay ningún pasaje teórico de la crítica modernista al nihilismo posmoderno. Sólo se trata de leer en otro sentido la misma ecuación de la realidad y de la imagen, de la riqueza y de la pobreza. El nihilismo que se atribuye al ánimo posmoderno bien podría haber sido desde el comienzo el secreto escondido de la ciencia que decía revelar el secreto escondido de la sociedad moderna. Esa ciencia se nutría de la indestructibilidad del secreto y de la reproducción indefinida del proceso de falsificación que denunciaba. La desconexión presente entre los procedimientos críticos y toda perspectiva de emancipación tan sólo revela la disyunción que moraba en el corazón del paradigma crítico. Se puede burlar de sus ilusiones, pero reproduce su lógica.

Es por eso que una verdadera "crítica de la crítica" no puede ser más una inversión de su lógica. Ella pasa por un re-examen de sus conceptos y de sus procedimientos, de su

7. Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 6.

genealogía y de la manera en que se han entrelazado con la lógica de la emancipación social. Pasa, en particular, por una mirada nueva a la historia de la imagen obsesionante alrededor de la cual se produjo la inversión del modelo crítico, la imagen, totalmente gastada y siempre lista para el uso, del pobre cretino de individuo consumidor, sumergido por el torrente de las mercancías y de las imágenes, y seducido por sus promesas falaces. Esta preocupación obsesiva en relación con la ostentación maléfica de las mercancías y de las imágenes, y esta representación de su víctima ciega y complaciente no nacieron en los tiempos de Barthes, Baudrillard o Debord. Se impusieron en la segunda mitad del siglo XIX en un contexto muy específico. Era el tiempo en que la fisiología descubría la multiplicidad de los estímulos y de los circuitos nerviosos en lugar de lo que había sido la unidad y la simplicidad del alma, y en que la psicología, con Taine, transformaba el cerebro en un "polípero de imágenes". El problema es que esa promoción científica de la cantidad coincidía con otra: con la de la multitud popular que era el sujeto de la forma de gobierno llamada democracia, con la de la multiplicidad de esos individuos sin cualidad que la proliferación de los textos y de las imágenes reproducidos, de las vitrinas de la calle comercial y de las luces de la ciudad pública transformaban en habitantes plenos de un mundo compartido de conocimientos y de goces.

En ese contexto es donde empezó a elevarse el rumor: había demasiados estímulos desencadenados, demasiados pensamientos e imágenes que invadían los cerebros no preparados para dominar su abundancia, demasiadas imágenes de placeres posibles librados a la vista de los pobres de las grandes ciudades, demasiados conocimientos nuevos arrojados en el débil cráneo de los niños del pueblo. Esta excitación de sus energías nerviosas era un peligro serio. Lo que resultaba de ello era un desencadenamiento de apetitos desconocidos que producía, a corto plazo, nuevos asaltos contra el orden social, a largo plazo el agotamiento de la raza trabajadora y sólida. El lamento por el exceso de mercancías y de imágenes consumibles fue parte, de entrada, de la descripción de la sociedad democrática como sociedad en la que hay demasiados indivi-

duos capaces de apropiarse de palabras, imágenes y formas de experiencia vivida. Tal fue, en efecto, la gran angustia de las elites del siglo XIX: la angustia ante la circulación de esas formas inéditas de experiencia vivida, capaces de darle a cualquiera que pasara por ahí, a cualquier visitante o lectora, los materiales susceptibles de contribuir a la reconfiguración de su mundo vivido. Esta multiplicación de los hallazgos inéditos era también el despertar de capacidades inéditas en los cuerpos populares. La emancipación, es decir, el desmantelamiento de la vieja división de lo visible, lo pensable y lo factible, se nutrió de esa multiplicación. La denuncia de las seducciones mentirosas de la "sociedad de consumo" provino en primer lugar de esas elites embargadas de pavor ante las dos figuras gemelas y contemporáneas de la experimentación popular de nuevas formas de vida: Emma Bovary y la Asociación Internacional de los Trabajadores. Por supuesto, ese espanto adquiere la forma de la solícita preocupación paternal por la pobre gente cuyos frágiles cerebros eran incapaces de dominar esa multiplicidad. Dicho de otro modo, esa capacidad de reinventar las vidas fue transformada en incapacidad de juzgar las situaciones.

Esta preocupación paternal y el diagnóstico de incapacidad que implicaban fueron retomados generosamente por aquellos que quisieron utilizar la ciencia de la realidad social para permitir que los hombres y las mujeres del pueblo tomaran conciencia de su situación real disfrazada por las imágenes mentirosas. Los asumieron porque concordaban bien con su propia visión del movimiento global de la producción mercantil como producción automática de ilusiones para los agentes que les estaban sometidos. De tal suerte, asumieron también esa transformación de capacidades peligrosas para el orden social en incapacidades fatales. Los procedimientos de la crítica social, en efecto, tienen la finalidad de curar a los incapaces, a los que no saben ver, a los que no comprenden el sentido de lo que ven, a los que no saben transformar el saber adquirido en energía militante. Y los médicos tienen necesidad de esos enfermos a curar. Para curar las incapacidades, necesitan reproducirlas indefinidamente. Por otra parte, para

asegurar esta reproducción, basta con el giro que, periódicamente, transforma la salud en enfermedad y la enfermedad en salud. Hace cuarenta años, la ciencia crítica nos hacía reír de los imbéciles que tomaban las imágenes por realidades y se dejaban seducir así por sus mensajes ocultos. Entretanto, los "imbéciles" fueron instruidos en el arte de reconocer la realidad detrás de la apariencia y los mensajes ocultos en las imágenes. Y ahora, desde luego, la ciencia crítica reciclada nos hace sonreír ante esos imbéciles que todavía creen que hay mensajes ocultos en las imágenes y una realidad distinta de la apariencia. La máquina puede funcionar así hasta el final de los tiempos, capitalizando la impotencia y la crítica que devela la impotencia de los imbéciles.

De modo que no he querido añadir una vuelta a estos retornos que mantienen interminablemente la misma maquinaria. Más bien he sugerido la necesidad y la dirección de un cambio de trayectoria. En el corazón de esta trayectoria, reside el intento de desanudar el lazo entre la lógica emancipadora de la capacidad y la lógica crítica de la captación colectiva. Salir del círculo es partir de otros presupuestos, de supuestos seguramente no razonables con respecto al orden de nuestras sociedades oligárquicas y a la lógica presuntamente crítica que es su doble. Uno presupondría, así, que los incapaces son capaces, que no hay ningún oculto secreto de la máquina que los mantiene encerrados en su posición. Uno supondría que no hay ningún mecanismo fatal que transforma la realidad en imagen, ninguna bestia monstruosa que absorbe todos los deseos y energías en su estómago, ninguna comunidad perdida a restaurar. Lo que hay son simplemente escenas de disenso, susceptibles de sobrevenir en cualquier parte, en cualquier momento. Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las

incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común. En eso consiste un proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible. La inteligencia colectiva de la emancipación no es la comprensión de un proceso global de sujetamiento. Es la colectivización de las capacidades invertidas en esas escenas de disenso. Es la puesta en obra de la capacidad de cualquiera, atributo de las cualidades de los hombres sin cualidades. Son éstas, ya lo he dicho, hipótesis no razonables. Sin embargo, creo que hay más por buscar y más por encontrar hoy en la investigación de ese poder que en la interminable tarea de desenmascarar los fetiches o la interminable demostración de la omnipotencia de la bestia.

Las paradojas del arte político

Pasado el tiempo de la denuncia del paradigma modernista y del escepticismo dominante en cuanto a los poderes subversivos del arte, se ve nuevamente afirmada, aquí y allá, su vocación de responder a las formas de la dominación económica, estatal e ideológica. Pero también se ve esta vocación reafirmada adoptar formas divergentes, incluso contradictorias. Algunos artistas transforman en estatuas monumentales los íconos mediáticos y publicitarios para hacernos tomar conciencia del poder de esos íconos sobre nuestra percepción, otros entierran silenciosamente monumentos invisibles dedicados a los horrores del siglo; los unos se atienen a mostrarnos los "sesgos" de la representación dominante de las identidades subalternas, otros nos proponen afinar nuestra mirada ante imágenes de personajes de identidad flotante o indescifrable; algunos artistas hacen las banderas y las máscaras de los manifestantes que se alzan contra el poder mundializado, otros se introducen, bajo identidades falsas, en las reuniones de los grandes de este mundo o en sus redes de información y de comunicación; algunos hacen en los museos la demostración de nuevas máquinas ecológicas, otros colocan en los suburbios en dificultades pequeñas piedras o discretos signos de neón destinados a crear un medio ambiente nuevo, detonando nuevas relaciones sociales; uno traslada a los barrios desheredados las obras maestras de un museo, otros llenan las salas de los museos con desechos que dejan sus visitantes;

uno les paga a trabajadores inmigrantes para que demuestren, cavando sus propias tumbas, la violencia del sistema salarial, otra se hace cajera de supermercado para comprometer el arte en una práctica de restauración de los lazos sociales.

La voluntad de repolitizar el arte se manifiesta así en estrategias y prácticas muy diversas. Esta diversidad no traduce solamente la variedad de los medios escogidos para alcanzar el mismo fin. Testimonia además una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que la política es y sobre lo que hace el arte. Sin embargo, estas prácticas divergentes tienen un punto en común: dan generalmente por sentado un cierto modelo de eficacia: se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc. En el término de todo un siglo de supuesta crítica de la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas. Se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del atelier o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante al negarse a sí misma como elemento de ese sistema. Se plantea siempre como evidente el pasaje de la causa al efecto, de la intención al resultado, salvo que se suponga al artista incompetente o al destinatario incorregible.

La "política del arte" se ve marcada así por una extraña esquizofrenia. Artistas y críticos nos invitan a situar el pensamiento y las prácticas del arte en un contexto siempre nuevo. De buena gana nos dicen que las estrategias artísticas han de ser enteramente repensadas en el contexto del capitalismo tardío, de la globalización, del trabajo posfordista, de la comunicación informática o de la imagen digital. Pero continúan validando masivamente modelos de eficacia del arte que han sido estremecidos tal vez un siglo o dos antes de todas estas novedades. Me gustaría pues invertir la perspectiva habitual y tomar distancia histórica para plantear estas preguntas: ¿a qué modelos de eficacia obedecen nuestras expectativas y nuestros juicios en materia de política del arte? ¿A qué época pertenecen esos mismos modelos?

Así que voy a trasladarme a la Europa del siglo XVIII, al momento en que el modelo mimético dominante fue impugnado de dos maneras. Ese modelo suponía una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de aquellos y aquellas que las reciben resultan afectados. Así, se suponía que la escena teatral clásica era un espejo de aumento en el que los espectadores eran invitados a ver, bajo las formas de la ficción, los comportamientos de los hombres, sus virtudes y sus vicios. El teatro proponía lógicas de situaciones a reconocer para orientarse en el mundo y modelos de pensamiento y de acción a imitar o evitar. El *Tartufo* de Molière enseñaba a reconocer y odiar a los hipócritas, el *Mahoma* de Voltaire o el *Nathan el sabio* de Gotthold Lessing, a evitar el fanatismo y amar la tolerancia. Esta vocación edificante está aparentemente lejos de nuestras maneras de pensar y de sentir. Y sin embargo la lógica causal que la subtiende sigue siéndonos muy próxima. De acuerdo con esta lógica, lo que vemos –sobre el escenario del teatro, pero también en una exposición fotográfica o en una instalación–, son los signos sensibles de un cierto estado, dispuestos por la voluntad de un autor. Reconocer esos signos es involucrarse en una cierta lectura de nuestro mundo. Y esta lectura engendra un sentimiento de proximidad o de distancia que nos empuja a intervenir en la situación así significada, de la manera anhelada por el autor. Llamemos a esto el modelo pedagógico de la eficacia del arte. Este modelo continúa marcando la producción y el juicio de nuestros contemporáneos. Seguramente ya no creemos más en la corrección de las costumbres a través del teatro. Pero todavía nos gusta creer que la representación en resina de tal o cual ídolo publicitario nos alzará contra el imperio mediático del espectáculo o que una serie fotográfica sobre la representación de los colonizados por el colonizador nos ayudará a desbaratar, hoy, las trampas de la representación dominante de las identidades.

Por lo demás, este modelo fue cuestionado ya en la década de 1760, y de una manera doble. La primera es la de un ataque frontal. Pienso en la *Carta* [a D'Alembert] *sobre los espectáculos* de Rousseau y en la denuncia que se halla en el corazón de ese texto: la de la pretendida lección de moral de *El misántropo* de Molière. Más allá del proceso a las intenciones de un autor, su crítica indicaba algo más fundamental: la ruptura de la línea recta supuesta por el modelo representativo entre la performance de los cuerpos teatrales, su sentido y su efecto. ¿Molière le da la razón a la sinceridad de su misántropo contra la hipocresía de los mundanos que lo rodean? ¿Le da la razón a su respeto de las exigencias de la vida en sociedad contra su intolerancia? Aquí, una vez más, el problema aparentemente superado es fácil de trasponer a nuestra actualidad: ¿qué esperar de la representación fotográfica, sobre los muros de las galerías, de las víctimas de tal o cual empresa de liquidación étnica: la revuelta contra sus verdugos? ¿La simpatía sin consecuencias por aquellos que sufren? ¿La rabia contra los fotógrafos que hacen de la desgracia de las poblaciones la ocasión de una manifestación estética? ¿O bien la indignación contra su mirada cómplice que sólo ve en esas poblaciones su estatuto degradante de víctimas?

La cuestión es indecidible. No porque el artista haya tenido intenciones dudosas o una práctica imperfecta y no haya dado así con la fórmula correcta para trasmitir los sentimientos y los pensamientos apropiados a la situación representada. El problema reside en la fórmula misma, en el presupuesto de un *continuum* sensible entre la producción de las imágenes, gestos o palabras y la percepción de una situación que involucra los pensamientos, sentimientos y acciones de los espectadores. No es de asombrarse que el teatro haya sido el primero en ver en crisis, hace más de dos siglos, a un modelo en el que todavía hoy muchos plásticos creen o fingen creer: es que se trata del lugar en el que se exponen al desnudo los presupuestos –y las contradicciones– que orientan una cierta idea de la eficacia del arte. Y no es nada sorprendente que *El misántropo* haya proporcionado la ocasión ejemplar para ello, puesto que su asunto mismo señala la paradoja. ¿Cómo

podría desenmascarar el teatro a los hipócritas, si la ley que lo rige es la que gobierna el comportamiento de los hipócritas: la puesta en escena, a través de cuerpos vivientes, de los signos de pensamientos y sentimientos que no son los suyos? Veinte años después de la *Carta sobre los espectáculos*, un dramaturgo que todavía soñaba con el teatro como institución moral, Schiller, hacía su demostración teatral al oponer al hipócrita Franz Moor y su hermano Karl, en *Los bandidos* (*Die Räuber*), donde el segundo lleva hasta el crimen lo sublime de la sinceridad sublevada contra la hipocresía del mundo. ¿Qué lección esperar de la confrontación de dos héroes que, al actuar cada uno "conforme a la naturaleza", actúan como monstruos? "Los lazos de la naturaleza se han roto", declara Franz. La fábula de *Los bandidos* llevaba hasta su punto de ruptura la figura ética de la eficacia teatral. Disociaba los tres elementos cuyo ajuste se suponía que inscribía esa eficacia en el orden de la naturaleza: la regla aristotélica de construcción de las acciones, la moral de los ejemplos a la Plutarco y las fórmulas modernas de expresión de los pensamientos y de los sentimientos mediante los cuerpos.

El problema no concierne entonces a la validez moral o política del mensaje trasmitido por el dispositivo representativo. Concierne a ese dispositivo mismo. Su fisura deja aparecer que la eficacia del arte no consiste en trasmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes. Esto es lo que la polémica de Rousseau dejaba en evidencia. Pero inmediatamente ponía en cortocircuito el pensamiento de esa eficacia a través de una muy simple alternativa. Pues lo que ella opone a las dudosas lecciones de moral de la representación es, simplemente, el arte sin representación, el arte que no separa la escena de la performance artística y la de la vida colectiva. Opone al público de los teatros el pueblo en acto, la fiesta cívica en la que la ciudad se presenta a sí misma, como lo hacían los efebos espartanos celebrados por

Plutarco. Rousseau retomaba así la polémica inaugural de Platón, oponiendo a la mentira de la mímesis teatral la mímesis correcta: la coreografía de la ciudad en acto, movida por su principio espiritual interno, cantando y danzando su propia unidad. Este paradigma designa el lugar de la política del arte, pero es para enseguida sustraer el arte y la política juntos. Sustituye la dudosa pretensión de la representación de corregir las costumbres y los pensamientos por un modelo archiético. Archiético en el sentido de que los pensamientos ya no son objeto de lecciones llevadas adelante por cuerpos e imágenes representados, sino que son encarnados directamente en comportamientos, en modos de ser de la comunidad. Este modelo archiético no ha cesado de acompañar lo que nosotros llamamos modernidad, como pensamiento de un arte devenido forma de vida. Ha tenido sus grandes momentos en el primer cuarto del siglo XX: la obra de arte total, el coro del pueblo en acto, la sinfonía futurista o constructivista del nuevo mundo mecánico. Hemos dejado esas formas muy atrás. Pero lo que nos sigue siendo próximo es el modelo del arte que debe suprimirse a sí mismo, del teatro que debe invertir su lógica transformando al espectador en actor, de la performance artística que saca el arte del museo para hacer de él un gesto en la calle, o anula, en el interior mismo del museo, la separación entre el arte y la vida. Lo que se opone, entonces, a la incierta pedagogía de la mediación representativa es otra pedagogía, la de la inmediatez ética. Esta polaridad entre dos pedagogías define el círculo en el que a menudo se encuentra encerrada hoy una buena parte de la reflexión sobre la política del arte.

Por lo demás, esta polaridad tiende a oscurecer la existencia de una tercera forma de eficacia del arte, que merece, propiamente hablando, el nombre de eficacia estética, pues es propia del régimen estético del arte. Pero se trata de una eficacia paradójica: es la eficacia de la separación misma, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes. La eficacia estética es la eficacia de una distancia y de una neutralización. Este punto amerita algún esclarecimiento. La "distancia" estética, en efecto, ha

sido asimilada, por una cierta sociología, a la contemplación extática de la belleza, la cual escondería los fundamentos sociales de la producción artística y de su recepción y así contrariaría la conciencia crítica de la realidad y los medios de actuar en ella. Pero esta crítica pasa por alto aquello que constituye el principio de esta distancia y de su eficacia: la suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad. Esta disyunción se puede emblematizar, en la época en que Rousseau escribía su *Carta sobre los espectáculos*, por la descripción que hace Winckelmann de la estatua conocida como el *Torso* del Belvedere. La ruptura que opera este análisis en relación con el paradigma representativo reside en dos puntos esenciales. En primer lugar, esa estatua está desprovista de todo lo que, en el modelo representativo, permitía definir al mismo tiempo la belleza expresiva de una figura y su carácter ejemplar: carece de boca para entregar un mensaje, de rostro para expresar un sentimiento, de miembros para ordenar o ejecutar una acción. Pero Winckelmann decidió no obstante hacer de ella la estatua del héroe activo entre todos los héroes, Hércules, el héroe de los Doce Trabajos. Pero hizo de ella un Hércules en reposo, recibido después de sus trabajos en el seno de los dioses. E hizo de ese personaje ocioso la representación ejemplar de la belleza griega, hija de la libertad griega –libertad perdida de un pueblo que no conocía la separación entre el arte y la vida–. La estatua expresa pues la vida de un pueblo como lo hace la fiesta de Rousseau, pero ese pueblo está sustraído de allí en más, presente únicamente en esa figura ociosa, que no expresa ningún sentimiento y no propone ninguna acción a imitar. Ése es el segundo punto: la estatua es sustraída a todo *continuum* que pudiera asegurar una relación de causa y efecto entre una intención de un artista, un modo de recepción por un público y una cierta configuración de la vida colectiva.

La descripción de Winckelmann delineaba así el modelo de una eficacia paradójica, que pasa no por un suplemento de expresión o de movimiento sino al contrario por una sustracción –por una indiferencia o una pasividad radical–, no por un

arraigo en una forma de vida sino por la distancia entre dos estructuras de la vida colectiva. Es esa paradoja que Schiller iba a desarrollar en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* definiendo la eficacia estética como aquella de una suspensión. El "instinto de juego" propio de la experiencia neutraliza la oposición que caracterizaba tradicionalmente al arte y su arraigo social: el arte se definía por la imposición activa de una forma a la materia pasiva, y este efecto lo ponía en concordancia con una jerarquía social en la que los hombres de la inteligencia activa dominaban a los hombres de la pasividad material. Para simbolizar la suspensión de esta concordancia tradicional entre la estructura del ejercicio artístico y la de un mundo jerárquico, Schiller describía no ya un cuerpo sin cabeza sino una cabeza sin cuerpo, la de la *Juno Ludovisi*, caracterizada también ella por una radical indiferencia, una ausencia radical de preocupación, de voluntad y de fines, que neutralizaba la oposición misma entre actividad y pasividad.

Esta paradoja define la configuración y la "política" de lo que yo llamo régimen estético del arte, en oposición al régimen de la mediación representativa y al de la inmediatez ética. La eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado. La estatua de la que nos hablan Winckelmann o Schiller ha sido la figura de un dios, el elemento de un culto religioso y cívico, pero ya no lo es. Ya no ilustra ninguna fe ni significa ninguna grandeza social. Ya no produce ninguna corrección de las costumbres ni movilización de los cuerpos. Ya no se dirige a ningún público específico, sino al público anónimo indeterminado de los visitantes de museos y lectores de novelas. Les es ofrecida, de la misma manera que puede serlo una Virgen florentina, una escena de taberna holandesa, una fuente de frutos o un puesto de pescados; de la misma manera en que lo serán más tarde los *ready-made*, las mercancías transformadas o los afiches despegados. De allí en más, esas obras están separadas de las formas de vida que habían dado lugar a su producción: formas más o menos míticas de la vida colectiva del pueblo griego; formas modernas de la dominación monárquica, religiosa o aristocrática que otorgaban a los productos de las bellas artes su finalidad. La doble temporalidad de la estatua griega, que en adelante es arte en los museos porque no lo era en las ceremonias cívicas de antaño, define una doble relación de separación y de no-separación entre el arte y la vida. Debido a que el museo –entendido no como simple edificio sino como forma de recorte del espacio común y modo específico de visibilidad– se ha constituido alrededor de la estatua desafectada, más tarde podrá acoger cualquier otra forma de objeto desafectado del mundo profano. Es por eso también que podrá prestarse, en nuestros días, a acoger modos de circulación de información y formas de discurso político que intentan oponerse a los modos dominantes de la información y de la discusión sobre los asuntos comunes.

La ruptura estética ha instalado una singular forma de eficacia: la eficacia de una desconexión, de una ruptura de la relación entre las producciones de los saber-hacer artísticos y fines sociales definidos, entre formas sensibles, las significaciones que se pueden leer en ellas y los efectos que ellas pueden producir. Se lo puede decir de otra manera: la eficacia de un disenso. Lo que yo entiendo por disenso no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética, se encuentra tocando a la política. Pues el disenso está en el corazón de la política. La política, en efecto, no es en primer lugar el ejercicio del poder o la lucha por el poder. Su marco no está definido de entrada por las leyes y las instituciones. La primera cuestión política es saber qué objetos y qué sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, qué formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para designar esos objetos y para discutirlos. La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes. Ella rompe la evidencia sensible del orden "natural" que destina a los individuos y los grupos al comando o la obediencia, a la vida pública o la vida priva-

da, asignándolos desde el principio a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir. Esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, es lo que he propuesto llamar con el término "policía". La política es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles. Lo hace mediante la invención de una instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes. Como Platón nos lo enseña *a contrario*, la política comienza cuando hay ruptura en la distribución de los espacios y de las competencias –e incompetencias–. Comienza cuando seres destinados a habitar en el espacio invisible del trabajo, que no deja tiempo de hacer otra cosa, se toman el tiempo que no tienen para declararse copartícipes de un mundo común, para hacer ver en él lo que no se veía, u oír como palabra que discute acerca de lo común aquello que sólo era oído como ruido de los cuerpos.

Si la experiencia estética se roza con la política, es porque ella también se define como experiencia de disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas a fines sociales. Las producciones artísticas pierden en ello su funcionalidad, salen de la red de conexiones que les proporcionaba una finalidad, anticipando sus efectos; ellas son propuestas en un espacio-tiempo neutralizado, ofrecidas igualmente a una mirada que se halla separada de toda prolongación sensorio-motriz definida. Lo que resulta de ello no es la incorporación de un saber, de una virtud o de un *habitus*. Al contrario, es la disociación de un cierto cuerpo de experiencia. Es así como la estatua del *Torso*, mutilada y privada de su mundo, emblematiza una forma específica de relación entre la materialidad sensible de la obra y su efecto. Nadie ha resumido mejor esta relación paradójica que un poeta que sin embargo se ocupó muy poco de política. Pienso en Rilke y en un poema que consagra a otra estatua mutilada, el *Torso arcaico de Apolo*, y que termina así:

No hay ningún lugar ahí
Que no te vea: debes cambiar tu vida.*

La vida debe ser cambiada porque la estatua mutilada define una superficie que "mira" al espectador desde todas partes, dicho de otro modo, porque la pasividad de la estatua define una eficacia de un género nuevo. Para comprender esta posición enigmática, quizás haya que volver la atención hacia otra historia de miembros y de mirada que transcurre en otro escenario. Durante la revolución francesa de 1848, un diario revolucionario obrero, *Le Tocsin des travailleurs*, publica un texto aparentemente "apolítico", la descripción de la jornada de trabajo de un obrero carpintero, ocupado en entarimar una habitación por cuenta de su patrón y del propietario del lugar. Pero lo que hay en el corazón de esta descripción es una disyunción entre la actividad de los brazos y la de la mirada que sustrae al carpintero a esta doble dependencia.

"Creyéndose en casa, mientras no ha terminado la habitación que está entarimando, aprecia la disposición del lugar; si la ventana da a un jardín o domina un horizonte pintoresco, por un momento detiene sus brazos y planea mentalmente hacia la espaciosa perspectiva para gozar de ella mejor que los poseedores de las habitaciones vecinas."[1]

Esa mirada que se separa de los brazos y corta el espacio de su actividad sumisa para insertar en él un espacio de libre inactividad es una buena definición de disenso, el choque de dos regímenes de sensorialidad. Ese choque marca una conmoción de la economía "policial" de las competencias. Apoderarse de la perspectiva es ya definir la propia presencia en un espacio distinto de aquel del "trabajo que no espera". Es romper la división entre aquellos que están sometidos a la necesidad del trabajo de los brazos y aquellos que disponen

* Il n'y a là aucun lieu
Qui ne te voie : tu dois changer ta vie.

1. Gabriel Gauny, "Le travail à la journée", en *Le Philosophe plébéien*, *op. cit.*, pp. 45-46.

de la libertad de la mirada. Es por último apropiarse de esa mirada en perspectiva tradicionalmente asociada al poder de aquellos hacia quienes convergen las líneas de los jardines a la francesa y las del edificio social. Esta apropiación estética no se identifica con la ilusión de la que hablan los sociólogos como Bourdieu. Ella define la constitución de otro cuerpo que ya no está "adaptado" al reparto policial de los lugares, de las funciones y de las competencias sociales. De modo que este texto "apolítico" no aparece por error en un diario obrero en tiempos de una primavera revolucionaria. La posibilidad de una voz colectiva de los obreros pasa entonces por esa ruptura estética, por esa disociación de las maneras de ser obreras. Pues para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación. No se trata, nos indica el mismo carpintero, de adquirir un conocimiento de la situación sino "pasiones" que sean inapropiadas para esa situación. Lo que produce esas pasiones, esas conmociones en la disposición de los cuerpos no es tal o cual obra de arte sino las formas de mirada que corresponden a las formas nuevas de exposición de las obras, a las formas de su existencia separada. Lo que forma un cuerpo obrero revolucionario no es la pintura revolucionaria, ya sea revolucionaria en el sentido de David o en el de Delacroix. Es más bien la posibilidad de que esas obras sean vistas en el espacio neutro del museo, incluso en las reproducciones de las enciclopedias baratas, donde son equivalentes a aquellas que ayer narraban el poderío de los reyes, la gloria de las ciudades antiguas o los misterios de la fe.

Lo que opera, en cierto sentido, es un lugar vacío. Es lo que nos enseña un emprendimiento artístico-político aparentemente paradójico que se desarrolla en la actualidad en uno de esos suburbios de París cuyo carácter explosivo puso de manifiesto la rebelión del otoño de 2005: uno de esos suburbios marcados por la relegación social y la violencia de las tensiones interétnicas. En una de esas ciudades, un grupo de artistas, *Campement urbain*, ha puesto en obra un proyecto estético que ataca por la retaguardia el discurso dominante, el

cual explica la "crisis de los suburbios" por la pérdida del lazo social causada por el individualismo de masa. Bajo el título "*Yo* y *Nosotros*", el grupo se ha propuesto movilizar una parte de la población para crear un espacio aparentemente paradójico: un espacio "totalmente inútil, frágil e improductivo", un lugar abierto a todos y bajo la protección de todos, pero que no pueda ser ocupado más que por una persona, para la contemplación o la meditación solitaria. La paradoja aparente de esta lucha colectiva por un lugar único es simple de resolver: la posibilidad de ser/estar solo/a aparece como la forma de relación social, la dimensión de la vida social que las condiciones de vida en esos suburbios, precisamente, han hecho imposible. Ese lugar vacío designa a la inversa una comunidad de personas que tienen la posibilidad de ser/estar solos/as. Significa la capacidad igual de los miembros de una colectividad de ser un *Yo* cuyo juicio puede ser atribuido a cualquier otro y crear así, sobre el modelo de la universalidad estética kantiana, una nueva especie de *Nosotros*, una comunidad estética o disensual. El lugar vacío, inútil e improductivo define un corte en la distribución normal de las formas de la existencia sensible y de las "competencias" e "incompetencias" unidas a ellas. En un film ligado a este proyecto, Sylvie Blocher ha mostrado habitantes con una camiseta que lleva una frase escogida por cada uno o cada una de ellos, algo así pues como su divisa estética. Entre esas frases, retengo ésta en la que una mujer con velo dice con sus palabras aquello a lo que el lugar se propone dar forma: "Quiero una palabra vacía que yo pueda llenar".

A partir de allí, es posible enunciar la paradoja de la relación entre arte y política. Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible, Hay así una política del

arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa. El efecto del museo, del libro o del teatro reside en las divisiones de espacio y tiempo, y en los modos de presentación sensible que ellos instituyen, antes que en el contenido de tal o cual obra. Pero ese efecto no define ni una estrategia política del arte como tal ni una contribución calculable del arte a la acción política.

Lo que se llama política del arte es por ende el entrelazamiento de lógicas heterogéneas. Está, para empezar, aquello que se puede llamar la "política de la estética", es decir, el efecto, en el campo político, de formas de estructuración de la experiencia sensible propias de un régimen del arte. En el régimen estético del arte, eso quiere decir la constitución de espacios neutralizados, la pérdida de la finalidad de las obras y su disponibilidad indiferente, la superposición de temporalidades heterogéneas, la igualdad de los sujetos representados y el anonimato de aquellos a quienes las obras están dirigidas. Todas estas propiedades definen el dominio del arte como el de una forma de experiencia propia, separada de las otras formas de conexión de la experiencia sensible. Determinan el complemento paradójico de esa separación estética, la ausencia de criterios inmanentes a las producciones del arte en sí, la ausencia de separación entre las cosas que pertenecen al arte y aquellas que no pertenecen a él. La relación de esas dos propiedades define un cierto democratismo estético que no depende de las intenciones de los artistas y no tiene efecto determinable en términos de subjetivación política.

Luego están, en el interior de este marco, las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Ése es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con sujetos, la manera en la que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y de figuras. La novela moderna ha practicado así una cierta democratización de la experiencia. Al romper las jerarquías entre sujetos, acontecimientos, percepciones y concatenaciones que gobernaban la ficción clásica, ha contribuido a una nueva distribución de las formas de vida posibles para todos. Pero no hay ningún principio de correspondencia determinado entre esas micropolíticas de la re-descripción de la experiencia y la constitución de colectivos políticos de enunciación.

Las formas de la experiencia estética y los modos de la ficción crean así un paisaje inédito de lo visible, formas nuevas de individualidades y de conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado, escalas nuevas. No lo hacen a la manera específica de la actividad política que crea unos *nosotros*, formas de enunciación colectiva. Pero forman ese tejido disensual en el que se recortan las formas de construcción de objetos y las posibilidades de enunciación subjetiva propias de la acción de los colectivos políticos. Si la política propiamente dicha consiste en la producción de sujetos que dan voz a los anónimos, la política propia del arte en el régimen estético consiste en la elaboración del mundo sensible de lo anónimo, de los modos del *eso* [*cela*] y del *yo* [*je*], de los que emergen los mundos propios de los *nosotros* políticos. Pero en la medida en que ese efecto pasa por la ruptura estética, no se presta a ningún cálculo determinable.

Es esta indeterminación lo que quisieron sobrepasar las grandes metapolíticas que asignaron al arte una tarea de transformación radical de las formas de la experiencia sensible. Ellas quisieron fijar la relación entre el trabajo de la producción artística del *eso* y el trabajo de la creación política de

los *nosotros*, a costa de hacer de ambos un único e idéntico proceso de transformación de las formas de la vida, a costa de que el arte se imponga la tarea de suprimirse en la realización de su promesa histórica.

Así la "política del arte" está hecha del entrelazamiento de tres lógicas: la de las formas de la experiencia estética, la del trabajo ficcional y la de las estrategias metapolíticas. Este entrelazamiento implica también un trenzado singular y contradictorio entre las tres formas de eficacia que he intentado definir: la lógica representativa que pretende producir efectos por medio de las representaciones, la lógica estética que produce efectos por la suspensión de los fines representativos y la lógica ética que pretende que las formas del arte y las de la política se identifiquen directamente las unas con las otras.

La tradición del arte crítico quiso articular en una misma fórmula estas tres lógicas. Intentó asegurar el efecto ético de movilización de las energías encerrando los efectos de la distancia estética en la continuidad de la relación representativa. Brecht le dio a esta tentativa el nombre emblemático de *Verfremdung* –un extrañamiento generalmente traducido por "distanciamiento". El distanciamiento es la indeterminación de la relación estética repatriada al interior de la ficción representativa, concentrada como potencia de choque de una heterogeneidad. Esa heterogeneidad misma –una historia estrafalaria de venta de elefante falso, de vendedores de coliflores que hablan en verso, o alguna otra– debía producir un doble efecto: por un lado la extrañeza experimentada debía disolverse en la comprensión de sus razones: por el otro, debía transmitir intacta su potencia de afecto para transformar esa comprensión en potencia de revuelta. Se trataba pues de fundir en un único proceso el choque estético de las sensorialidades diferentes y la corrección representativa de los comportamientos, la separación estética y la continuidad ética. Pero no hay razón para que el choque de los dos modos de sensorialidad se traduzca como comprensión de las razones de las cosas, ni para que ésta produzca la decisión de cambiar el mundo. Esta contradicción que habita el dispositivo de la obra crítica no la deja no obstante sin efecto. Puede contribuir a transformar el

mapa de lo perceptible y de lo pensable, a crear nuevas formas de experiencia de lo sensible, nuevas distancias con las configuraciones existentes de lo dado. Pero este efecto no puede ser una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política. No se pasa de la visión de un espectáculo a una comprensión del mundo, y de una comprensión intelectual a una decisión de acción. Se pasa de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades. Lo que opera son disociaciones: la ruptura de una relación entre el sentido y el sentido, entre un mundo visible, un modo de afección, un régimen de interpretación y un espacio de posibilidades; es la ruptura de las referencias sensibles que permitían estar en el propio lugar en un orden de las cosas.

La distancia entre los fines del arte crítico y sus formas reales de eficacia ha sido soportable mientras el sistema de comprensión del mundo y las formas de movilización política que se suponía que él favorecía eran por sí mismos lo bastante potentes para sostenerlo. Pero aparece al desnudo desde que ese sistema perdió su evidencia y aquellas formas, su potencia. Los elementos "heterogéneos" que el discurso crítico reunía ya estaban de hecho unidos por los esquemas interpretativos existentes. Las performances del arte crítico se nutrían de la evidencia de un mundo disensual. De modo tal que se plantea la pregunta: ¿qué le ocurre al arte crítico cuando ese horizonte disensual ha perdido su evidencia? ¿Qué le ocurre en el contexto contemporáneo del consenso?

La palabra *consenso* significa mucho más, en realidad, que una forma de gobierno "moderna" que da prioridad a la experticia, al arbitraje y la negociación entre los "partenaires sociales" o los diferentes tipos de comunidades. El consenso significa el acuerdo entre sentido y sentido, es decir, entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos. Significa que, cualesquiera sean nuestras divergencias de ideas y de aspiraciones, percibimos las mismas cosas y les damos la misma significación. El contexto de la globalización económica impone esta imagen de un mundo

homogéneo donde el problema para cada colectividad nacional consiste en adaptarse a una situación dada sobre la cual no tiene influencia, de adaptar a ella su mercado de trabajo y sus formas de protección social. En este contexto, la evidencia de la lucha contra la dominación capitalista mundial que sostenía las formas del arte crítico o de la protesta artística se desvanece. Las formas de lucha contra la necesidad mercantil se identifican cada vez más con reacciones de grupos que defienden sus privilegios arcaicos contra las necesidades del progreso. Y la extensión de la dominación capitalista global se ve asimilada a una fatalidad de la civilización moderna, de la sociedad democrática o del individualismo de masas.

En estas condiciones, el choque "crítico" de los elementos heterogéneos ya no encuentra su analogía en el choque político de mundos sensibles opuestos. Tiende entonces a girar sobre sí mismo. Las intenciones, los procedimientos y la retórica justificativa del dispositivo crítico no han variado gran cosa desde hace décadas. Con él se pretende, hoy como ayer, denunciar el reino de la mercancía, de sus íconos ideales y de sus sórdidos desechos mediante estrategias muy probadas: parodias de cortos publicitarios, mangas falsificados, sonidos disco reprocesados, personajes de tanda publicitaria erigidos en estatuas de resina o pintados a la manera heroica del realismo soviético, personajes de Disneylandia transformados en perversos polimorfos, montajes de fotografías vernáculas de interiores parecidas a publicidades de revista, de entretenimientos tristes y de desechos de la civilización consumista; instalaciones gigantescas de mangueras y máquinas que representan el intestino de la máquina social que absorbe cualquier cosa y la transforma en excremento, etc., etc. Estos dispositivos siguen ocupando nuestras galerías y museos, acompañados de una retórica que pretende hacernos descubrir de ese modo el poder de la mercancía, el reino del espectáculo o la pornografía del poder. Pero, como nadie en nuestro mundo es lo bastante distraído como para tener necesidad de que se los hagan notar, el mecanismo gira sobre sí mismo y juega con la indecidibilidad misma de su dispositivo. Esta indecidibilidad ha sido alegorizada bajo una forma monumental en la obra

de Charles Ray denominada *Revolution counter-revolution* [*Revolución contrarrevolución*]. La obra tiene todas las apariencias de una calesita de feria. Pero el artista ha modificado el mecanismo de la calesita. Ha desconectado del mecanismo rotativo de conjunto aquel de los caballos, que van hacia atrás muy lentamente mientras que la calesita avanza. Este doble movimiento es el que da al título su sentido literal. Pero ese título da también la significación alegórica de la obra y de su estatuto político: una subversión de la máquina del *entertainment* que es indiscernible del funcionamiento de esa máquina en sí. El dispositivo se nutre entonces de la equivalencia entre la parodia como crítica y la parodia *de* la crítica. Juega con la indecidibilidad de la relación entre los dos efectos.

El modelo crítico tiende así a su autoanulación. Pero hay varias maneras de sacar de ello un balance. La primera consiste en disminuir la carga política puesta sobre el arte, en remitir el choque de los elementos heterogéneos al inventario de los signos de pertenencia común, y el filo polémico de la dialéctica a la ligereza del juego o a la distancia de la alegoría. No voy a volver aquí sobre esas transformaciones que he comentado en otra parte.[2] En cambio, vale la pena demorarse en la segunda, puesto que arremete contra el supuesto eje del modelo, la conciencia espectadora. Propone suprimir esa mediación entre un arte productor de dispositivos visuales y una transformación de las relaciones sociales. Los dispositivos del arte se presentan directamente como proposiciones de relaciones sociales. Tal es la tesis popularizada por Nicolas Bourriaud bajo el nombre de estética relacional: el trabajo del arte, en sus formas nuevas, ha superado la antigua producción de objetos para ver. A partir de ahora produce directamente "relaciones con el mundo", y por lo tanto formas activas de comunidad. Esta producción puede englobar hoy los "*meetings*, los encuentros, las manifestacio-

2. Remito sobre ese particular a los análisis de algunas exposiciones emblemáticas de este giro presentadas en *Le Destin des images* (París, La Fabrique, 2003) y *Malaise dans l'esthétique* (París, Galilée, 2005).

nes, los diferentes tipos de colaboraciones entre personas, los juegos, las fiestas, los lugares de convivialidad [*convivialité*], en una palabra, el conjunto de los modos del encuentro y de la invención de relaciones".[3] El interior del espacio museístico y el exterior de la vida social aparecen entonces como dos lugares equivalentes de producción de relaciones. Pero esta banalización muestra de inmediato su reverso: la dispersión de las obras del arte en la multiplicidad de las relaciones sociales sólo vale al ser vista, ya sea que lo ordinario de la relación en la que no hay "nada para ver" esté alojado ejemplarmente en el espacio normalmente destinado a la exhibición de las obras; o bien sea, a la inversa, que la producción de lazos sociales en el espacio público se vea provista de una forma artística espectacular. El primer caso es emblematizado por los célebres dispositivos de Rirkrit Tiravanija, que pone a disposición de los visitantes de una exposición un anafe para camping, un hervidor y sobres de sopa, destinados a inducir acción, reunión y discusión colectivas, o incluso una reproducción de su apartamento, donde les era posible hacerse una siesta, tomar una ducha o preparar una comida. El segundo podría ilustrarse con las ropas transformables de Lucy Orta, disponibles ya sea para cambiarse, llegado el caso, en tiendas de socorro, o bien para reunir directamente a los participantes de una manifestación colectiva, como ese sorprendente dispositivo inflable que no se conformaba con unir las ropas, decoradas con cifras, de un grupo de manifestantes dispuestos en un cuadrado, sino que además exhibía la propia palabra "vínculo" (*link*) para significar la unidad de esa multiplicidad. El devenir-acción o el devenir-vínculo que sustituye la "obra vista" no tiene eficacia a menos que sea vista ella misma como salida ejemplar del arte fuera de sí mismo.

Este ir y venir entre la salida del arte hacia lo real de las relaciones sociales y la exhibición, que es lo único que asegura

3. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 1998, p. 29.

su eficacia simbólica, fue iluminado por la obra de un artista cubano, René Francisco, presentada hace cuatro años en la Bienal de San Pablo. Este artista había utilizado dinero de una fundación artística para una encuesta sobre las condiciones de vida en un suburbio desheredado y había decidido, con otros amigos artistas, proceder a refaccionar la casa de una vieja señora de ese suburbio. La obra nos hacía ver una pantalla de tul sobre la cual estaba impresa la imagen de perfil de la vieja señora vuelta hacia un monitor en el que un video nos mostraba a los artistas trabajando como albañiles, pintores o plomeros. Que esta intervención haya tenido lugar en uno de los últimos países del mundo en reivindicar el comunismo producía evidentemente una colisión entre dos tiempos y dos ideas de la realización del arte. Hacía de ello un sucedáneo de la gran voluntad expresada por Malevich en la época de la revolución soviética: ya no hacer cuadros sino construir directamente las formas de la vida nueva. Esa construcción se ve remitida hoy a la relación ambigua entre una política del arte probada por su ayuda a una población en dificultades, y una política del arte simplemente probada por su salida de los lugares del arte, por su intervención en lo real. Pero la salida a lo real y el servicio a los desheredados no adquieren sentido en sí mismos a menos que manifiesten su ejemplaridad en el espacio museístico. Y en ese espacio, la mirada echada a la reseña visual de esas salidas no se distingue de la mirada que se echa a esos grandes mosaicos o tapices mediante los cuales numerosos artistas nos representan hoy a la multitud de los anónimos o sus formas de vida. Como ese tapiz de mil seiscientas fotografías de identidad cosidas juntas por el artista chino Bai Yiluo en un conjunto que quiere evocar –lo cito textualmente– "los delicados lazos que unen a las familias y las comunidades". El cortocircuito del arte que crea directamente formas de relaciones en lugar de formas plásticas es finalmente el de la obra que se presenta como la realización anticipada de su efecto. Se supone que el arte une a la gente de la misma manera que el artista ha cosido las fotografías que él mismo había tomado antaño como empleado en un estudio. El ensamblaje de las fotografías adquiere la función

de una escultura monumental que vuelve presente *hic et nunc* la comunidad humana que es su objeto y su finalidad. El concepto de metáfora, omnipresente hoy en día en la retórica de los comisarios de exposiciones, tiende a conceptualizar esa identidad anticipada entre la presentación de un dispositivo sensible de formas, la manifestación de su sentido y la realidad encarnada de ese sentido.

El sentimiento de este callejón sin salida nutre la voluntad de dar a la política del arte una finalidad que sea no ya la producción de lazos sociales en general sino una subversión de lazos sociales muy determinados, aquellos que son prescritos por las formas del mercado, por las decisiones de los dominantes y la comunicación mediática. La acción artística se identifica entonces con la producción de subversiones puntuales y simbólicas del sistema. En Francia, esta estrategia ha sido emblematizada por la acción de un artista, Matthieu Laurette, quien decidió tomarse al pie de la letra las promesas de los productores de productos alimenticios: "Satisfecho o reembolsado". De modo que se puso a comprar sistemáticamente esos productos en los supermercados y a expresar su insatisfacción a fin de ser reembolsado. Y utilizó el poder de convocatoria de la televisión para incitar a todos los consumidores a seguir su ejemplo. Como consecuencia de ello, la exposición titulada "Notre Histoire" en el espacio de arte contemporáneo de París en 2006 nos presentaba su trabajo bajo la forma de una instalación que abarcaba tres elementos: una escultura de cera que lo mostraba empujando un carrito desbordante de mercancías; un muro de aparatos de televisión que reproducían simultáneamente su intervención televisiva; y ampliaciones fotográficas de recortes de prensa que relataban su emprendimiento. Según el comisario de la exposición, esta acción artística invertía a la vez la lógica mercantil del crecimiento del valor y el principio del show televisivo. Pero la evidencia de esa inversión habría sido claramente menos perceptible si hubiese habido un solo aparato de televisión en lugar de nueve, y fotografías de tamaño ordinario de sus acciones y de los comentarios de prensa. La realidad del efecto se hallaba una vez más anticipada en la monumentalización de la imagen. Ésa es una tendencia de

numerosas obras y de muchas exposiciones de hoy en día, que remite una cierta forma de activismo artístico a la vieja lógica representativa: la importancia del lugar ocupado en el espacio museístico sirve para probar la realidad de un efecto de subversión en el orden social, así como la monumentalidad de los cuadros de historia probaba antaño la grandeza de los príncipes cuyos palacios decoraban. Se acumulan así los efectos de la ocupación escultural del espacio, de la performance viviente y de la demostración retórica. Al llenar las salas de los museos de reproducciones de los objetos e imágenes del mundo cotidiano o de reseñas monumentalizadas de sus propias performances, el arte activista imita y anticipa su propio efecto, a riesgo de convertirse en la parodia de la eficacia que reivindica.

El mismo riesgo de una eficacia espectacular encerrada en su propia demostración se presenta cuando los artistas se imponen la tarea específica de "infiltrar" las redes de la dominación. Pienso aquí en las performances de los Yes Men, insertándose bajo falsas identidades en las plazas fuertes de la dominación: congreso de hombres de negocios en el que uno de ellos engañó a la concurrencia presentando un inverosímil equipo de vigilancia, comités de campaña a favor de George Bush o emisiones de televisión. Su performance más espectacular se refiere a la catástrofe de Bhopal, en la India. Uno de ellos consiguió hacerse pasar, ante la BBC, por un responsable de la compañía Dow Chemical, que entretanto había comprado la sociedad responsable, Union Carbide. A título de tal anunció, a una hora de gran audiencia, que la compañía reconocía su responsabilidad y se comprometía a indemnizar a las víctimas. Dos horas después, por supuesto, la compañía reaccionaba y declaraba que ella no tenía responsabilidad sino para con sus accionistas. Era precisamente el efecto buscado y su demostración era perfecta. Queda por saberse si esa exitosa performance de engaño a los medios tiene el poder de provocar formas de movilización contra los poderes internacionales del capital. Al hacer el balance de su infiltración de los comités de campaña para la elección de George Bush en 2004, los Yes Men hablaban de un triunfo total que había sido

al mismo tiempo un fracaso total: un triunfo total puesto que habían engañado a sus adversarios al adherir a sus razones y sus maneras. Un fracaso total puesto que su acción había permanecido perfectamente indiscernible.[4] No era discernible, de hecho, sino desde afuera de la situación en la que se inscribía, expuesta en otra parte como performance de artistas.

Es el problema inherente a esta política del arte como acción directa en el corazón de lo real de la dominación. Esa salida del arte fuera de sus lugares adquiere el aspecto de una demostración simbólica, semejante a aquellas que la acción política operaba antaño apuntando a blancos simbólicos del poder del adversario. Pero precisamente el golpe asestado al adversario por una acción simbólica ha de juzgarse como acción política: no se trata entonces de saber si es una salida exitosa de la soledad artística hacia lo real de las relaciones de poder, sino qué fuerzas da a la acción colectiva contra las fuerzas de la dominación que toma como blanco. Se trata de saber si la capacidad que se ejerce en ello significa una afirmación y un acrecentamiento de la capacidad de alguien. Esta cuestión se elide cuando se cruzan los criterios de juicio al identificar directamente las performances individuales de los virtuosos de la infiltración con una nueva forma política de acción colectiva. Lo que sustenta esta identificación es la visión de una nueva era del capitalismo en donde la producción material e inmaterial, el saber, la comunicación y la performance artística se fusionarían en un único proceso de realización del poder de la inteligencia colectiva. Pero, así como hay muchas formas de realización de la inteligencia colectiva, también hay numerosas formas y escenarios de performance. La visión del nuevo artista inmediatamente político pretende oponer lo real de la acción política a los simulacros del arte encerrado en la clausura de los museos. Pero al revocar la distancia estética inherente a la política del arte, esa visión tiene quizás un efecto

4. Intervención de los Yes Men en la conferencia *Klartext! Der Status des politischen in aktueller Kunst und Kultur*, Berlín, 16 de enero de 2005.

inverso. Al borrar la divergencia entre política de la estética y estética de la política, borra también la singularidad de las operaciones por las cuales la política crea un escenario de subjetivación propia. Y sobrestima paradójicamente la visión tradicional del artista como virtuoso y estratega, identificando nuevamente la efectividad del arte con la ejecución de las intenciones de los artistas.

De modo que la política del arte no puede solucionar sus paradojas bajo la forma de una intervención fuera de sus lugares, en el "mundo real". No hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte. Hay pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y se desunen la política de la estética y la estética de la política. No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico. El trabajo de la política que inventa sujetos nuevos e introduce objetos nuevos y otra percepción de los datos comunes es también un trabajo ficcional. Tampoco la relación del arte con la política es un pasaje de la ficción a lo real sino una relación entre dos maneras de producir ficciones. Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de "sentido común", formas de un sentido común polémico.

La involución de la fórmula crítica, pues, no deja solamente

lugar a la alternativa de la parodia desencantada o de la auto-demostración activista. La retirada de ciertas evidencias abre también el camino para una multitud de formas disensuales: las que se dedican a hacer ver lo que, en el pretendido torrente de las imágenes, permanece invisible; las que ponen en obra, bajo formas inéditas, las capacidades de representar, de hablar y de actuar que pertenecen a todos; las que desplazan las líneas divisorias entre los regímenes de presentación sensible, las que reexaminan y restablecen como ficción las políticas del arte. Hay lugar para la multiplicidad de las formas de un arte crítico, entendido de otra manera. En su sentido original, "crítico" quiere decir que concierne a la separación, la discriminación. Crítico es el arte que desplaza las líneas de separación, que introduce la separación en el tejido consensual de lo real, y, por eso mismo, altera las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado, a la manera de la línea que separa lo documental de la ficción: distinción en géneros que separa fácilmente dos tipos de humanidad: la que padece y la que actúa, la que es objeto y la que es sujeto. La ficción es para los israelíes y el documental para los palestinos, decía irónicamente Godard. Ésa es la línea que alteran numerosos artistas palestinos o libaneses –pero también israelíes– que toman prestadas, para tratar la actualidad de la ocupación y de la guerra, formas ficcionales de diversos géneros, populares o sofisticadas, o crean falsos archivos. Se puede llamar críticas a unas ficciones que cuestionan así las líneas divisorias entre regímenes de expresión así como a las performances que "invierten el ciclo de degradación producido por la victimización",[5] manifestando las capacidades de hablar y de jugar que les pertenecen a aquellos y aquellas a quienes una sociedad expulsa hacia sus márgenes "pasivos". Pero el trabajo crítico,

5. Entrevista con John Malpede, www.inmotionmagazine.com/jm1.html (John Malpede es el director del Los Angeles Poverty Department, institución teatral alternativa que ha retomado irónicamente las célebres iniciales de LAPD [Los Angeles Police Department].

el trabajo sobre la separación es también el que examina los límites propios de su práctica, que rehúsa anticipar su efecto y tiene en cuenta la separación estética a través de la cual se produce ese efecto. Es, en suma, un trabajo que, en lugar de querer suprimir la pasividad del espectador, reexamina su actividad.

Me gustaría ilustrar esta proposición con dos ficciones que, desde la distancia misma en que aparecen sobre la superficie plana de una pantalla, pueden ayudarnos a reformular la cuestión de las relaciones entre los poderes del arte y la capacidad política de la mayoría. La primera es la obra de videofilm de Anri Sala *Dammi i Colori*. Ésta vuelve a poner en escena una figura maestra entre las políticas del arte: el pensamiento del arte como construcción de las formas sensibles de la vida colectiva. Hace algunos años, el alcalde de la capital albanesa, Tirana, él mismo pintor, decidió hacer repintar en vivos colores la fachada de los edificios de la ciudad. Se trataba no solamente de transformar el marco de vida de los habitantes sino además de suscitar un sentido estético de apropiación colectiva del espacio, en tanto que la liquidación del régimen comunista únicamente dejaba lugar para apañárselas individualmente. Es pues un proyecto que se inscribe en la prolongación del tema schilleriano de la educación estética del hombre y de todas las formas que han dado a esta "educación" los artistas de la *Arts and Crafts*, del *Werkbund* o de la *Bauhaus*: la creación, por el sentido de la línea, del volumen, del color o del adorno, de una manera apropiada de habitar juntos el mundo sensible. El videofilm de Anri Sala nos hace oír al alcalde artista que habla del poder del color para anticipar una comunidad y hacer de la capital más pobre de Europa la única en la que todo el mundo habla de arte en las calles y en los cafés. Pero también los largos *travellings* y los planos acercamiento hacen manifestar la ejemplaridad de esta ciudad estética, hacen surgir otras superficies coloreadas, otras ciudades que ellos confrontan con el discurso del orador. Unas veces la cámara, haciendo desfilar las fachadas azules, verdes, rojas, amarillas o anaranjadas, parece hacernos visitar un proyecto urbanístico en construcción. Otras veces hace atravesar

esta ciudad modelo por una multitud indiferente, o bien baja para confrontar la feria policroma de los muros al barro de las calzadas llenas de baches y cubiertas de detritus. Y otras veces, se aproxima y transforma las baldosas de color en zonas abstractas, indiferentes a todo proyecto de transformación de la vida. La superficie de la obra organiza así la tensión entre el color que la voluntad estética proyecta sobre las fachadas y aquel que las fachadas le devuelven. Los recursos de un arte de la distancia sirven para exponer y problematizar la política que pretende fusionar el arte y la vida en un solo proceso de creación de formas.

Otra función del color y otra política del arte se hallan en el corazón de tres films (*Ossos*, *No Quarto da Vanda* y *Juventude en marcha*) que el cineasta portugués Pedro Costa ha consagrado a un pequeño grupo de marginales lisboetas y de inmigrantes caboverdinos, que navegan entre la droga y pequeñas changas, en el barrio de casillas de chapa de Fontainhas. Esta trilogía es la obra de un artista profundamente comprometido. Lejos de él echarle una mano al hábitat de los que viven en viviendas precarias u ofrecer una explicación de la lógica económica y estatal global que preside la existencia del barrio de casillas y luego su liquidación. Y, contrariamente a la moral admitida que nos prohíbe "estetizar" la miseria, Pedro Costa parece utilizar toda ocasión de valorizar los recursos de arte presentados por ese decorado de vida mínima. Una botella de agua de plástico, un cuchillo, un vaso, algunos objetos tirados sobre una mesa de madera blanca en un apartamento de okupas, y ahí está, con la luz que viene rasando su plató, la ocasión de una hermosa naturaleza muerta. En cuanto sobrevenga la noche en esa vivienda sin electricidad, dos velas sobre esa misma mesa van a dar a una conversación miserable o a una sesión de tomas un aire de claroscuro holandés del Siglo de Oro. Y el trabajo de las excavadoras que demuelen el barrio es la ocasión para poner en valor, con el derrumbe de las casas, unos muñones esculturales de hormigón o grandes trozos de pared contrastados de color azul, rosa, amarillo o verde. Pero esta "estetización" significa justamente que el territorio intelectual y visualmente

banalizado de la miseria y de la marginalidad es devuelto a su potencialidad de riqueza sensible compartible. A la exaltación por el artista de los espacios coloreados y de las arquitecturas singulares responde estrictamente, pues, su exposición a aquello que él no controla: la errancia de los personajes entre los lugares cerrados de la droga y el exterior donde se consagran a diversos oficios menudos, pero también las lentitudes, las aproximaciones, las pausas y los arranques de la palabra por la que los jóvenes drogados arrancan a la tos y al agobio la posibilidad de decir y de pensar su propia historia, de poner sus vidas bajo examen y de recuperar así, por poco que sea, la posesión de ellas. La naturaleza muerta luminosa, compuesta con la botella de plástico y algunos objetos recuperados sobre la mesa de madera blanca de una vivienda tomada está así en armonía con el empecinamiento "estético" de uno de los okupas que limpia meticulosamente con su cuchillo, a pesar de las protestas de sus camaradas, las manchas sobre esa mesa destinada a los dientes de la excavadora.

Pedro Costa pone en obra así una política de la estética, tan alejada de la visión sociológica para la cual la "política" del arte significa la explicación de una situación –ficcional o real– por las condiciones sociales, como de la visión ética que pretende reemplazar la "impotencia" de la mirada y de la palabra por la acción directa. Es, al contrario, la potencia de la mirada y de la palabra, la potencia del suspenso que ellas instauran, lo que se halla en el centro de su trabajo. Pues la cuestión política es antes que nada la de la capacidad de unos cuerpos cualesquiera de apoderarse de su destino. Costa se concentra además sobre la relación entre la impotencia y la potencia de los cuerpos, sobre la confrontación de las vidas con lo que ellas pueden. Se sitúa así en el meollo de la relación entre una política de la estética y una estética de la política. Pero también asume su separación, la distancia entre la proposición artística que otorga potencialidades nuevas al paisaje de la "exclusión" y las potencias propias de la subjetivación política. A la reconciliación estética que *No Quarto da Vanda* parecía encarnar en la relación de la bella naturaleza muerta con el esfuerzo de los cuerpos que recuperan su voz, el film siguiente, *Juventude en*

marcha, opone una nueva escisión. Confronta a los marginales sosegados, reconvertidos, una en locuaz madre de familia, el otro en empleado modelo, con la figura trágica de Ventura, el inmigrante caboverdino, el antiguo albañil al que una caída desde un andamio ha incapacitado para el trabajo, y un trastorno mental, para la vida social ordinaria. Con Ventura, su silueta espigada, su mirada salvaje y su palabra lapidaria, no se trata de ofrecer el documental de una vida difícil; se trata a la vez de recolectar toda la riqueza de experiencia contenida en la historia de la colonización, de la rebelión y de la inmigración, pero también de afrontar lo que no puede compartirse, la fisura que, en el término de esa historia, ha separado a un individuo de su mundo y de sí mismo. Ventura no es un "trabajador inmigrante", un humilde al que habría que devolver su dignidad y el goce del mundo que él ha ayudado a construir. Es una suerte de sublime errante, de Edipo o de rey Lear, que interrumpe por sí mismo la comunicación y el intercambio, y expone al arte a confrontar su potencia y su impotencia. Eso es lo que el film hace al encuadrar una extraña visita al museo entre dos lecturas de una carta de amor y de exilio. En la fundación Gulbenkian, de cuyo edificio Ventura ha ayudado antaño a edificar los muros, su figura negra aparece, entre un Rubens y un Van Dyck, como un cuerpo extraño, a la vez un intruso al que un compatriota que ha hallado refugio en ese "mundo antiguo" empuja suavemente hacia la salida, pero también una interrogación planteada a esos espacios de color encerradas en sus marcos, incapaces de devolver a aquellos que las contemplan la riqueza sensible de su experiencia. En la vivienda miserable donde el cineasta ha sabido componer con cuatro botellas delante de una ventana otra naturaleza muerta, Ventura lee una carta de amor dirigida a la que se ha quedado en su país, donde el ausente habla del trabajo y de la separación pero también de un próximo reencuentro que va a embellecer dos vidas por veinte o treinta años, del sueño de ofrecer a la amada cien mil cigarrillos, vestidos, un automóvil, una casita de lava y un ramo de flores barato, y del esfuerzo por aprender cada día palabras nuevas, palabras de belleza talladas tan sólo a la medida de dos seres como un pijama de seda fina. Esa carta que le sirve de estribillo al film aparece propiamente como la performance de Ventura, la performance de un arte de compartir, que no está separado de la vida, de la experiencia de los desplazados ni de sus medios para llenar la ausencia y para acercarse al ser amado. Pero la pureza de la oposición entre el gran arte y el arte viviente del pueblo se borra de inmediato. Pedro Costa ha compuesto la carta a partir de dos fuentes diferentes: verdaderas cartas de emigrados y una carta de poeta, una de las últimas cartas enviadas por Robert Desnos a Youki desde el campo de Flöha, en el camino que lo conducía a Terezin y a la muerte.

El arte ligado a la vida, el arte tejido de las experiencias compartidas del trabajo manual, de la mirada y de la voz, tal arte no existe sino bajo la forma de ese *patchwork*. El cine no puede ser el equivalente de la carta de amor o de la música compartida de los pobres. No puede ser el arte que simplemente devuelve a los humildes la riqueza sensible de su mundo. Necesita separarse, consentir en no ser sino la superficie en la que un artista busca traducir en figuras nuevas la experiencia de aquellos que han sido relegados al margen de las circulaciones económicas y de las trayectorias sociales. El film, que vuelve a cuestionar la separación estética en nombre del arte del pueblo, sigue siendo un film, un ejercicio de la mirada y de la escucha. Sigue siendo un trabajo de espectador, dirigido –sobre la superficie plana de una pantalla– a otros espectadores, cuyo número y diversidad, por otra parte, el sistema de distribución existente se encargará de restringir estrictamente, devolviendo la historia de Vanda y de Ventura a la categoría de los "films de festival" o de las obras de museo. Un film político, hoy, tal vez quiera decir también un film que se realiza en lugar de otro, un film que muestra la distancia con el modo de circulación de las palabras, los sonidos, las imágenes, los gestos y los afectos en cuyo seno piensa el efecto de sus formas.

Al evocar estas dos obras, no he querido proponer modelos de lo que debe ser un arte político hoy. Espero haber mostrado suficientemente que tales modelos no existen. El cine, la fotografía, el video, las instalaciones y todas las formas de per-

formance del cuerpo, de la voz y de los sonidos contribuyen a reforjar el marco de nuestras percepciones y el dinamismo de nuestros afectos. De ese modo abren pasajes posibles hacia nuevas formas de subjetivación política. Pero nadie puede evitar el corte estético que separa los efectos de las intenciones y prohíbe toda vía regia hacia un real que sería el otro lado de las palabras y de las imágenes. No hay otro lado. Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecidible. Pero hay dos maneras de pensar eso que es indecidible y de hacer con ello obra. Está la que lo considera un estado del mundo en el que los opuestos son equivalentes y hace de la demostración de esa equivalencia la ocasión de un nuevo virtuosismo artístico. Y está la que reconoce en lo indecidible el entrelazamiento de diversas políticas, da a ese entrelazamiento figuras nuevas, explora sus tensiones y desplaza así el equilibrio de los posibles y la distribución de las capacidades.

La imagen intolerable

¿Qué es lo que vuelve intolerable una imagen? En principio la cuestión parece preguntar tan sólo cuáles son los rasgos que nos vuelven incapaces de mirar una imagen sin experimentar dolor o indignación. Pero una segunda pregunta aparece enseguida envuelta en la primera: ¿es tolerable hacer y proponer a la vista de los otros tales imágenes?. Pensemos en una de las últimas provocaciones del fotógrafo Oliviero Toscani: el afiche que muestra a una joven anoréxica desnuda y descarnada, pegado por toda Italia durante la semana de la Moda en Milán, en 2007. Algunos saludaron en él una denuncia valiente, que mostraba la realidad de sufrimiento y tortura escondida detrás de las apariencias de la elegancia y del lujo. Otros denunciaron en esa exhibición de la verdad del espectáculo una forma aún más intolerable de su reino puesto que, bajo la máscara de la indignación, ofrecía a la mirada de los que la vieran no solamente la bella apariencia sino también la realidad abyecta. El fotógrafo oponía a la imagen de la apariencia una imagen de la realidad. No obstante, es la imagen de la realidad la que a su vez está bajo sospecha. Uno juzga que lo que ella muestra es demasiado real, demasiado intolerablemente real para ser propuesto en el modo de la imagen. No es un simple asunto de respeto por la dignidad de las personas. La imagen es declarada no apta para criticar la realidad porque ella pertenece al mismo régimen de visibilidad que esa realidad, la cual exhibe por turno su rostro de apariencia bri-

llante y su reverso de verdad sórdida que componen un único e idéntico espectáculo.

Este desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen ha estado en el corazón de las tensiones que afectan al arte político. Es sabido el rol que pudieron desempeñar, en tiempos de la guerra de Vietnam, ciertas fotografías, como la niña desnuda gritando en medio de la carretera delante de los soldados. Es sabido cómo los artistas comprometidos se han aplicado a confrontar la realidad de esas imágenes de dolor y de muerte con las imágenes publicitarias que mostraban la dicha de vivir en bellos apartamentos modernos y bien equipados en el país que enviaba a sus soldados a quemar con napalm las tierras vietnamitas. Ya comenté más arriba la serie *Bringing the War Home* de Martha Rosler, y especialmente ese collage que nos mostraba, en medio de un apartamento amplio y luminoso, a un vietnamita llevando en brazos a un niño muerto. El niño muerto era la realidad intolerable oculta por la confortable vida norteamericana, la intolerable realidad que esa vida se esforzaba en no ver y que el montaje del arte político le arrojaba a la cara. Ya he señalado cómo ese choque de la realidad y de la apariencia resulta anulado en algunas prácticas contemporáneas del *collage*, que hacen de la protesta política una manifestación de la moda joven con el mismo derecho que cualquier mercancía de lujo o imagen publicitaria. Ya no habría entonces más realidad intolerable que la imagen pueda oponer al prestigio de las apariencias sino un único e idéntico flujo de imágenes, un único e idéntico régimen de exhibición universal, y es ese régimen lo que constituiría hoy lo intolerable.

Esta inversión no es causada simplemente por el desencanto de una época que no creería más en los medios de dar testimonio de una realidad ni en la necesidad de combatir la injusticia. Ella testimonia una duplicidad que estaba ya presente en el uso militante de la imagen intolerable. Se suponía que la imagen del niño muerto desgarrara la imagen de la felicidad artificial de la vida norteamericana; se suponía que abriese los ojos de aquellos que gozaban de esa felicidad a lo intolerable de esa realidad y de su propia complicidad, a fin de

comprometerlos en la lucha. Pero la producción de ese efecto seguía siendo indecidible. La visión del niño muerto en el bello apartamento de paredes claras y de vastas proporciones es ciertamente difícil de soportar. Pero no hay razón particular para que tal visión haga conscientes a aquellos que la ven de la realidad del imperialismo y los torne deseosos de oponérsele. La reacción ordinaria a semejantes imágenes es la de cerrar los ojos o apartar la mirada. O bien la de incriminar los horrores de la guerra y la locura asesina de los hombres. Para que la imagen produzca su efecto político, el espectador debe estar convencido ya de que aquello que ella muestra es el imperialismo norteamericano y no la locura de los hombres en general. También debe estar convencido de que él mismo es culpable de compartir la prosperidad basada en la explotación imperialista del mundo. Y él debe también sentirse culpable de estar allí sin hacer nada, mirando esas imágenes de dolor y muerte en lugar de luchar contra las potencias responsables de ellas. En una palabra, debe sentirse ya culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de su culpabilidad.



Tal es la dialéctica inherente al montaje político de las imágenes. Una de ellas debe jugar el rol de la realidad que denuncia el espejismo de la otra. Pero al mismo tiempo denuncia el espejismo como la realidad de nuestra vida en la que ella misma está incluida. El simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema. En la época en que Martha Rosler construía su serie, Guy Debord rodaba el film tomado de su libro *La sociedad del espectáculo*. El espectáculo, decía, es la inversión de la vida. Esa realidad del espectáculo como inversión de la vida, su film la mostraba encarnada igualmente en toda imagen: las de los gobernantes –capitalistas o comunistas– tanto como las de las estrellas de cine, los modelos de moda y de publicidad, las jóvenes actrices en las playas de Cannes o los consumidores ordinarios de mercancías y de imágenes. Todas esas imágenes eran equivalentes, decían en forma pareja la misma realidad intolerable: la de nuestra vida separada de nosotros mismos, transformada por la máquina espectacular en imágenes muertas, frente a nosotros, contra nosotros.

Así, en adelante parecía imposible conferir a cualquier imagen que fuese el poder de mostrar lo intolerable y de llevarnos a luchar contra ello. Parecía que lo único por hacer era oponer a la pasividad de la imagen, a la propia vida alienada, la acción viva. Pero para eso, ¿no era preciso suprimir las imágenes, hundir la pantalla en la negrura a fin de llamar a la acción, la única capaz de oponerse a la mentira del espectáculo?

Sin embargo, Guy Debord no instalaba la negrura en la pantalla.[1] Al contrario, hacía de la pantalla el teatro de un juego estratégico singular entre tres términos: la imagen, la acción y la palabra. Esta singularidad aparece claramente en los extractos de los *westerns* o de las películas de guerra hollywoodenses insertos en *La société du spectacle*. Cuando vemos desfilar por allí a John Wayne o a Errol Flynn, dos íconos de Hollywood y dos campeones de la extrema derecha norteamericana, cuando uno evoca sus hazañas sobre el Shenandoah o el otro carga, espada en mano, en el rol del general Custer, nos vemos tentados a ver en ello, primero que nada, una denuncia paródica del imperialismo norteamericano y de su glorificación por el cine de Hollywood. Es en ese sentido como muchos entienden la "tergiversación" preconizada por Guy Debord. Pero eso es un contrasentido. Muy seriamente introduce la carga de Errol Flynn tomada de *Murieron con las botas puestas* de Raoul Walsh, para ilustrar una tesis sobre el rol histórico del proletariado. Él no pide que nos burlemos de esos fieros yanquis a la carga empuñando el sable, ni que tomemos conciencia de la complicidad de Raoul Walsh o de John Wayne con la dominación imperialista. Lo que pide es que tomemos para nosotros el heroismo del combate, que transformemos esa carga cinematográfica, interpretada por actores, en asalto real contra el imperio del espectáculo. Ésa es la conclusión aparentemente paradójica pero perfectamente lógica de la denuncia del espectáculo: si toda imagen muestra simplemente la vida invertida, devenida pasiva, basta con

1. Recordemos que en cambio lo había hecho en un film anterior, *Hurlements en faveur de Sade*.

darla vuelta para desencadenar el poder activo que ella ha tergiversado. Ésa es la lección dada, más discretamente, por las primeras imágenes del film. Vemos allí a dos jóvenes y hermosos cuerpos femeninos exultantes de dicha a plena luz. El espectador apresurado se arriesga a ver denunciada allí la posesión imaginaria ofrecida y escamoteada por la imagen, la que ilustran más adelante otras imágenes de cuerpos femeninos –la striper, las modelos, las estrellas jóvenes desnudas–. Pero esta aparente similitud recubre una oposición radical. Pues esas primeras imágenes no han sido tomadas de espectáculos, publicidades o noticieros. Han sido hechas por el artista y representan a su compañera y a una amiga. Aparecen allí como imágenes activas, imágenes de cuerpos comprometidos en las relaciones activas del deseo amoroso en lugar de estar encerradas en la relación pasiva del espectáculo.

Así, son necesarias imágenes de acción, imágenes de la verdadera realidad o imágenes inmediatamente invertibles en su realidad verdadera, para mostrarnos que el simple hecho de ser espectador, el simple hecho de mirar imágenes es una cosa mala. La acción es presentada como la única respuesta al mal de la imagen y a la culpabilidad del espectador. Y sin embargo son una vez más imágenes las que son presentadas al espectador. Esta aparente paradoja tiene su razón de ser: si no mirara imágenes, el espectador no sería culpable. Por otra parte, al acusador tal vez le importe más la demostración de su culpabilidad que su conversión a la acción. Es aquí donde la voz que formula la ilusión y la culpabilidad adquiere toda su importancia. Ella denuncia la inversión de la vida, que consiste en ser un consumidor pasivo de mercancías que son imágenes y de imágenes que son mercancías. Nos dice que la única respuesta a ese mal es la actividad. Pero también nos dice que nosotros, que miramos las imágenes que ella comenta, no actuaremos jamás, permaneceremos eternamente como espectadores de una vida que ocurre en la imagen. La inversión de la inversión es así el saber reservado a aquellos que saben por qué seguiremos siempre no sabiendo, no actuando. La virtud de la actividad, opuesta al mal de la imagen, queda entonces absorbida por la autoridad de la voz soberana que

estigmatiza la vida falsa en la cual nos sabe condenados a complacernos.

La afirmación de la autoridad de la voz aparece así como el contenido real de la crítica que nos llevaba de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen. Ese desplazamiento es lo que lleva a plena luz la crítica de la imagen en nombre de lo irrepresentable. La ilustración ejemplar de ello la ha proporcionado la polémica desatada a propósito de la exposición *Mémoires des camps* presentada hace algunos años en París. En el centro de la exposición había cuatro pequeñas fotografías desde una cámara de gas de Auschwitz tomada por un miembro de los Sonderkommandos. Esas fotografías mostraban a un grupo de mujeres desnudas empujadas hacia la cámara de gas y la incineración de los cadáveres al aire libre. En el catálogo de la exposición, un largo ensayo de Georges Didi-Huberman subrayaba el peso de realidad representado por esos "cuatro trozos de película arrancados al Infierno".[2] Ensayo que provocó en *Les Temps modernes* dos respuestas muy violentas. La primera, firmada por Élisabeth Pagnoux, utilizaba el argumento clásico: esas imágenes eran intolerables porque eran demasiado reales. Al proyectar en nuestro presente el horror de Auschwitz, capturaban nuestra mirada e impedían toda distancia crítica. Pero la segunda, firmada por Gérard Wajcman, invertía el argumento: esas imágenes, y el comentario que las acompañaba, eran intolerables porque mentían: las cuatro fotos no representaban la realidad de la Shoah por tres razones: para empezar, porque no mostraban el exterminio de los judíos en la cámara de gas; para continuar, porque lo real jamás es completamente soluble en lo visible; y para terminar, porque en el corazón del acontecimiento de la Shoah hay un irrepresentable, algo que estructuralmente no puede ser fijado en una imagen. "Las cámaras de gas son un acontecimiento que constituye en sí mismo una suerte de apo-

2. Ese ensayo se reproduce, acompañado por comentarios y respuestas críticas, en Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, París, Éditions de Minuit, 2003.

ría, un real no fragmentable que traspasa y pone en cuestión el estatuto de la imagen y en peligro todo pensamiento sobre las imágenes."[3]

La argumentación sería razonable si tan sólo pretendiera discutir que las cuatro fotografías tengan el poder de presentar la totalidad del proceso de la exterminación de los judíos, su significación y su resonancia. Pero esas fotografías, en las condiciones en que fueron tomadas, evidentemente no tenían tal pretensión, y el argumento apunta de hecho a algo completamente distinto: apunta a instaurar una oposición radical entre dos clases de representación, la imagen visible y el relato por la palabra, y dos clases de testificación, la prueba y el testimonio. Las cuatro imágenes y el comentario son condenados porque aquellos que las tomaron –con peligro para sus vidas– y aquel que las comenta han visto en ellas testimonios de la realidad de un exterminio del que sus autores han hecho todo para borrar las huellas. Se les reprocha haber creído que la realidad del proceso tenía necesidad de ser probada y que la imagen visible aportaba una prueba. Por lo demás, replica el filósofo, "La Shoah tuvo lugar. Yo lo sé y cada quien lo sabe. Es un saber. Cada sujeto está interpelado por ello. Ninguno puede decir: 'Yo no sé'. Ese saber se funda en el testimonio, que produce un nuevo saber [...] No reclama ninguna prueba".[4] ¿Pero qué es exactamente ese "nuevo saber"? ¿Qué es lo que distingue la virtud del testimonio de la indignidad de la prueba? Aquel que testimonia a través de un relato lo que ha visto en un campo de la muerte hace acto de representación, al igual que aquel que ha elegido registrar una huella visible de aquello. Su palabra tampoco dice el acontecimiento en su unicidad, no es su horror manifestado de manera directa. Se dirá que ése es su mérito: no decirlo todo, mostrar que todo no puede ser dicho. Pero eso no funda la diferencia radical con la "imagen", a menos que se le asigne arbitrariamente a

3. Gérard Wajcman, "De la croyance photographique", en *Les Temps modernes*, marzo-abril-mayo de 2001, p. 63.

4. *Ibid.*, p. 53.

ésta la pretensión de mostrarlo todo. La virtud conferida a la palabra del testigo es entonces negativa: no reside en lo que ella dice sino en su misma insuficiencia, opuesta a la suficiencia prestada a la imagen, al engaño de esa suficiencia. Pero ésta es una mera cuestión de definiciones. Si uno se atiene a la simple definición de la imagen como doble, seguramente ha de extraer de ello la simple consecuencia de que ese doble se opone a la unicidad de lo Real, y por ende no puede sino borrar el horror único del exterminio. La imagen tranquiliza, nos dice Wajcman. La prueba de ello es que miramos esas fotografías mientras que no soportaríamos la realidad misma que ellas reproducen. El único defecto de este argumento de autoridad es que aquellos que han visto esa realidad, y sobre todo aquellos que tomaron esas imágenes, han tenido que soportarlas. Pero eso es justamente lo que el filósofo le reprocha al fotógrafo de fortuna: haber *querido* testimoniar. El verdadero testigo es aquel que no quiere testimoniar. Ésa es la razón del privilegio concedido a su palabra. Pero ese privilegio no es el suyo. Es de la palabra que lo fuerza a hablar a pesar de sí mismo.

Esto es lo que ilustra una secuencia ejemplar del film que Gérard Wajcman opone a todas las pruebas visuales y a todos los documentos de archivo, a saber *Shoah* de Claude Lanzmann, film rodado a partir de los testimonios de algunos sobrevivientes. Esa secuencia es la de la peluquería en la que el antiguo peluquero de Treblinka, Abraham Bomba, cuenta la llegada y la rapadura última de aquellos y aquellas que se aprestaban a entrar en la cámara de gas. En el centro del episodio está ese momento en que Abraham Bomba, a punto de evocar la finalidad de los cabellos cortados, se niega a continuar y seca con su servilleta las lágrimas que se le empiezan a escapar. Entonces la voz del realizador lo apremia a continuar: "Tiene que hacerlo, Abe". Pero si tiene que hacerlo, no es para revelar una verdad que sería ignorada y que habría que oponer a aquellos que la niegan. Y, a fin de cuentas no dirá, tampoco él, lo que pasaba en la cámara de gas. Tiene que hacerlo simplemente porque tiene que hacerlo. Tiene que hacerlo porque no quiere, porque no puede. No es el contenido de su testimonio lo que importa sino el hecho de que su palabra sea la de alguien a quien lo intolerable del acontecimiento a narrar le quita la posibilidad de hablar; es el hecho de que habla solamente porque es obligado a ello por la voz de otro. Esa voz del otro en la película es la del realizador, pero ésta proyecta detrás de sí otra voz en la que el comentarista, por propia voluntad, reconocerá la ley del orden simbólico lacaniano o la autoridad del dios que proscribe las imágenes, le habla a su pueblo en medio de una nube y exige ser creído por su palabra y obedecido absolutamente. La palabra del testigo es sacralizada por tres razones negativas: primero porque es el opuesto de la imagen que es idolatría, luego porque es la palabra del hombre incapaz de hablar, y por último porque es la del hombre obligado a la palabra por una palabra más potente que la suya. La crítica de las imágenes no les opone en definitiva ni las exigencias de la acción ni la retención de la palabra. Les opone la autoridad de la voz que hace alternativamente callar y hablar.

Pero aquí una vez más, la oposición no se plantea sino al precio de ser inmediatamente revocada. La fuerza del silencio que traduce lo irrepresentable del acontecimiento no existe sino por su representación. La potencia de la voz opuesta a las imágenes debe expresarse en imágenes. La negativa a hablar y la obediencia a la voz que ordena deben pues hacerse visibles. Cuando el barbero detiene su relato, cuando ya no puede hablar y la voz en off le ordena continuar, lo que entra en juego, lo que sirve de testimonio, es la emoción en su rostro, son las lágrimas que reprime y las que debe enjugar. Así comenta Wajcman el trabajo del cineasta: "[...] para hacer que surjan cámaras de gas, filma personas y palabras, testigos en el acto actual de recordar, en el rostro de los cuales pasan los recuerdos como en la pantalla de cine, en los ojos de los cuales se discierne el horror que han visto [...]".[5] El argumento de lo irrepresentable juega a partir de ello un doble juego. Por un

5. *Ibid.*, p. 55.

lado opone la voz del testigo a la mentira de la imagen. Pero cuando la voz cesa, es la imagen del rostro sufriente la que se convierte en la evidencia visible de lo que los ojos del testigo han visto, la imagen visible del horror del exterminio. Y el comentarista que declaraba imposible distinguir en la fotografía de Auschwitz a las mujeres enviadas a la muerte de un grupo de naturistas de paseo parece no tener ninguna dificultad en distinguir el llanto que refleja el horror de las cámaras de gas de aquellos que expresan en general un recuerdo doloroso para un corazón sensible. La diferencia, de hecho, no está en el contenido de la imagen: está simplemente en el hecho de que la primera es un testimonio voluntario mientras que la segunda es un testimonio involuntario. La virtud del (buen) testigo es la de ser el que obedece simplemente al golpe doble de lo Real que horroriza y de la palabra del Otro que obliga.

Es por ello que la irreductible oposición de la palabra a la imagen puede devenir sin ningún problema en oposición de dos imágenes, la que es querida y la que no lo es. Pero la segunda, desde luego, es ella misma querida por otro. Es querida por el cineasta que no cesa, por su parte, de afirmar que es en primer lugar un artista y que todo aquello que vemos y oímos en su película es el producto de su arte. El doble juego del argumento nos enseña entonces a cuestionar, junto con la falsa radicalidad de la oposición, el simplismo de las ideas de representación y de imagen sobre las cuales se apoya. La representación no es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente, cosa que la palabra hace tanto como la fotografía. La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta. Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que a su vez la altera. Y la voz no es la manifestación de lo invisible, opuesto a la forma visible de la imagen. Ella misma está atrapada en el proceso de construcción de la imagen. Es la voz de un cuerpo que transforma un acontecimiento sensible en otro, esforzándose por hacernos "ver" lo que ha visto, por hacernos ver lo que nos dice. La

retórica y la poética clásicas nos lo han enseñado: también hay imágenes en el lenguaje. Son todas esas figuras que sustituyen una expresión por otra para hacernos experimentar la textura sensible de un acontecimiento mejor de lo que podrían hacerlo las palabras "apropiadas". Hay, asimismo, figuras retóricas y poéticas en lo visible. Las lágrimas en suspenso en los ojos del peluquero son la marca de su emoción. Pero esa emoción es producida a su vez por el dispositivo del cineasta y, desde el momento en que éste filma esas lágrimas y liga ese plano con otros planos, éstos ya no pueden ser la presencia desnuda de un acontecimiento rememorado. Ellas pertenecen a un proceso de figuración que es un proceso de condensación y de desplazamiento. Están allí en el lugar de las palabras que estaban a su vez en el lugar de la representación visual del acontecimiento. Devienen toda una figura de arte, el elemento de un dispositivo que apunta a dar una equivalencia figurativa de lo advenido en la cámara de gas. Una equivalencia figurativa es un sistema de relaciones entre semejanza y desemejanza, que pone a su vez en juego diversas especies de lo intolerable. El llanto del barbero liga lo intolerable de lo que ha visto en el pasado con lo intolerable de lo que se le pide que diga en el presente. Pero nosotros sabemos que más de un crítico ha juzgado intolerable el dispositivo mismo que obliga a esa palabra, que provoca ese sufrimiento y ofrece su imagen a espectadores susceptibles de mirarla como miran el reportaje sobre una catástrofe en la televisión o los episodios de una ficción sentimental.

Poco importa acusar a los acusadores. Vale la pena, en cambio, sustraer el análisis de las imágenes a la atmósfera de proceso en la que todavía, tan a menudo, está sumergido. La crítica del espectáculo lo ha identificado con la denuncia platónica del engaño de las apariencias y de la pasividad del espectador; los doctrinarios de lo irrepresentable lo han asimilado a la querella religiosa contra la idolatría. Tenemos que cuestionar esas identificaciones del uso de las imágenes con la idolatría, la ignorancia o la pasividad si queremos echar una mirada nueva a lo que las imágenes son, a lo que hacen y a los efectos que producen. Me gustaría examinar con este

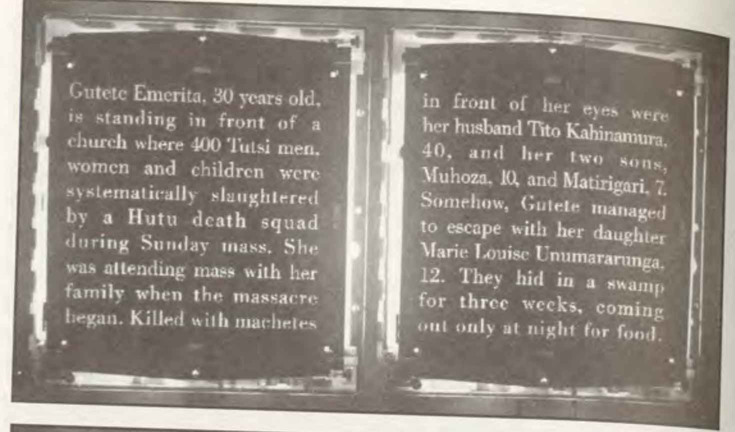
fin algunas obras que plantean de otra manera la cuestión de saber cuáles imágenes son apropiadas para la representación de acontecimientos monstruosos.

El artista chileno Alfredo Jaar ha consagrado muchas obras al genocidio ruandés de 1994. Ninguna de sus obras muestra un solo documento visual que testimonie la realidad de las masacres. Así, la instalación titulada *Real Pictures* está hecha de cajas negras. Cada una de ellas contiene una imagen de un tutsi masacrado, pero la caja está cerrada, y la imagen es invisible. Sólo es visible el texto que describe el contenido escondido en la caja. A primera vista, pues, esas instalaciones oponen, ellas también, el testimonio de las palabras a la prueba por las imágenes. Pero esta similitud oculta una diferencia esencial: aquí las palabras están desligadas de toda voz, ellas mismas están tomadas como elementos visuales. Por lo tanto está claro que no se trata de oponerlas a la forma visible de la imagen. Se trata de construir una imagen, es decir, una cierta conexión de lo verbal y lo visual. El poder de esa imagen es entonces perturbar el régimen ordinario de esa conexión, tal como lo pone en obra el sistema oficial de la Información.

Para entenderlo hay que poner en cuestión la opinión recibida según la cual ese sistema nos sumerge en un torrente de imágenes en general –y de imágenes de horror en particular– y nos vuelve de ese modo insensibles a la realidad banalizada de esos horrores. Esta opinión es ampliamente aceptada porque confirma la tesis tradicional que pretende que el mal de las imágenes es su número mismo, dado que su profusión invade inapelablemente la mirada fascinada y el cerebro reblandecido de la multitud de consumidores democráticos de mercancías y de imágenes. Esta visión se pretende crítica, pero está perfectamente en concordancia con el funcionamiento del sistema. Pues los medios de comunicación dominantes no nos ahogan de ninguna manera bajo el torrente de imágenes que testimonian masacres, desplazamientos masivos de población y otros horrores que constituyen el presente de nuestro planeta. Muy por el contrario, ellos reducen su número, se toman buen cuidado en seleccionarlas y ordenarlas. Eliminan en ellas todo aquello que pudiera exceder la simple ilustración

redundante de su significación. Lo que nosotros vemos sobre todo en las pantallas de la información televisada, es el rostro de los gobernantes, expertos y periodistas que comentan las imágenes, que dicen lo que ellas muestran y lo que debemos pensar de ellas. Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra. El sistema de la Información no funciona por el exceso de las imágenes; funciona seleccionando los seres hablantes y razonantes, capaces de "descifrar" el flujo de la información que concierne a las multitudes anónimas. La política propia de esas imágenes consiste en enseñarnos que no cualquiera es capaz de ver y de hablar. Ésta es la lección que confirman muy llanamente aquellos que pretenden criticar el torrente televisivo de imágenes.

La falsa querella de las imágenes recubre pues una cuestión de números. Allí es donde adquiere su sentido la política de las cajas negras. Esas cajas cerradas pero cubiertas de palabras dan un nombre y una historia personal a aquellos y aquellas cuya masacre ha sido tolerada no por exceso o falta de imágenes sino porque concernía a seres sin nombre, sin historia individual. Las palabras toman el lugar de las fotografías porque éstas serían una vez más fotografías de víctimas anónimas de violencias de masa, una vez más en concordancia con lo que banaliza a masacres y víctimas. El problema no es oponer las palabras a las imágenes visibles. Es trastornar la lógica dominante que hace de lo visual la parte de las multitudes y de lo verbal el privilegio de unos pocos. Las palabras no están en el lugar de las imágenes. Son imágenes, es decir, formas de redistribución de los elementos de la representación. Son figuras que sustituyen una imagen por otra, palabras por formas visuales o formas visuales por palabras. Esas figuras redistribuyen al mismo tiempo las relaciones entre lo único y lo múltiple, lo escaso y lo numeroso. Es en eso en lo que son políticas, si la política consiste sobre todo en cambiar los lugares y la cuenta de los cuerpos. La figura política por excelencia





Alfredo Jaar, *The eyes of Gutete Emerita*, 1996.

es, en este sentido, la metonimia que muestra el efecto por la causa o la parte por el todo. Y es justamente una política de la metonimia lo que pone en obra otra instalación consagrada por Alfredo Jaar a la masacre ruandesa. *The Eyes of Gutete Emerita*. Ésta está organizada alrededor de una fotografía única que muestra los ojos de una mujer que ha visto la masacre de su familia: el efecto por la causa, entonces, pero también dos ojos por un millón de cuerpos masacrados. Pero, a pesar de todo lo que han visto, esos ojos no nos dicen lo que Gutete

Emerita piensa y siente. Son los ojos de una persona dotada del mismo poder que quienes los miran, pero también del mismo poder del que sus hermanos y hermanas han sido privados por los masacradores, el de hablar o de callarse, de mostrar sus sentimientos u ocultarlos. La metonimia que pone la mirada de esa mujer en el lugar del espectáculo de horror trastorna también la cuenta de lo individual y de lo múltiple. Es por ello que, antes de ver los ojos de Gutete Emerita en un cajón luminoso, el espectador debía leer, para empezar, un texto que compartía el mismo marco y narraba la historia de esos ojos, la historia de esa mujer y de su familia.

La cuestión de lo intolerable debe entonces ser desplazada. El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible. Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo. Otra instalación de Alfredo Jaar puede ilustrar este punto, la que inventó para reconstruir el espacio-tiempo de visibilidad de una sola imagen, una fotografía tomada en Sudán por el fotógrafo sudafricano Kevin Carter. La foto muestra a una niñita hambrienta que se arrastra por el suelo al borde del agotamiento, mientras que un buitre permanece detrás de ella, esperando a su presa. El destino de la imagen y del fotógrafo ilustran la ambigüedad del régimen dominante de la información. La foto le valió el premio Pulitzer a aquel que había ido al desierto sudanés y había traído consigo una imagen tan sobrecogedora, tan capaz de romper el muro de indiferencia que separa al espectador occidental de esas hambrunas lejanas. También le valió una campaña de indignación: ¿no era el acto de un buitre humano, en lugar de auxiliar a la niña, haber esperado el momento de hacer la fotografía más espectacular? Incapaz de soportar esta campaña, Kevin Carter se suicidó.

Contra la duplicidad del sistema que solicita y rechaza al mismo tiempo tales imágenes, Alfredo Jaar ha construido otro

dispositivo de visibilidad en su instalación *The Sound of Silence*. Hizo participar a las palabras y al silencio para inscribir lo intolerable de la imagen de la niña en una historia más amplia de intolerancia. Si Kevin Carter se había detenido aquel día, embargada su mirada por la intensidad estética de un espectáculo monstruoso, es porque antes había sido no un simple espectador sino un actor comprometido en la lucha contra el *apartheid* en su país. De modo que convenía hacer sentir la temporalidad en la que se inscribía ese momento de excepción. Pero para sentirla, el espectador debía penetrar él mismo en un espacio-tiempo específico, una cabina cerrada donde no podía entrar sino al principio y salir sólo al final de una proyección de ocho minutos. Lo que veía en la pantalla eran otra vez palabras, palabras que se reunían en una especie de balada poética para contar la vida de Kevin Carter, su travesía por el *apartheid* y por los levantamientos negros en Sudáfrica, su viaje a lo profundo del Sudán hasta el momento de ese encuentro, y la campaña que lo había empujado al suicidio. No era sino hacia el final de la balada que la fotografía misma aparecía, en un relámpago de tiempo igual al del disparador que la había tomado. Aparecía como algo que no se podía olvidar pero en lo que no había que demorarse, confirmando que el problema no es saber si hay que hacer o no, o mirar o no tales imágenes, sino en el seno de qué dispositivo sensible se lo hace.[6]

Es otra la estrategia puesta en acto por un film consagrado, por su parte, al genocidio camboyano, *S21, La Machine de mort Khmère rouge*. Su autor, Rithy Panh, comparte al menos dos cosas esenciales con Claude Lanzmann. Él también ha elegido representar a la máquina en lugar de a sus víctimas y hacer su película en presente. Pero ha disociado estas elecciones de toda querella sobre la palabra y la imagen. Y no ha opuesto los testigos a los archivos. Sin duda, eso habría sido

6. He analizado más en detalle algunas de las obras aquí evocadas en mi ensayo "Le Théâtre des images", publicado en el catálogo *Alfredo Jaar. La politique des images*, jrp/ringier-Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausana, 2007.

omitir la especificidad de una máquina de muerte cuyo funcionamiento pasaba por un aparato discursivo y un dispositivo de archivo muy programados. Había que tratar esos archivos, pues, como una parte del dispositivo, pero también dejar ver la realidad física de la máquina para poner el discurso en acto y hacer hablar a los cuerpos. De modo que Rithy Panh reunió a dos clases de testigos en el mismo lugar: algunos de los rarísimos sobrevivientes del campo S21 y algunos antiguos guardias. Y los hizo reaccionar a diversas clases de archivos: informes cotidianos, actas de los interrogatorios, fotografías de detenidos muertos y torturados, pinturas hechas de memoria por uno de los antiguos detenidos que les pide a los antiguos carceleros que verifiquen su exactitud. Así, la lógica de la máquina resulta reactivada: a medida que los antiguos guardias recorren los documentos, recobran las actitudes, los gestos y hasta las entonaciones que eran suyas cuando servían a la obra de tortura y de muerte. En una secuencia alucinante, uno de ellos se pone a revivir y actuar la ronda de la noche, el regreso de los detenidos, después del "interrogatorio", a la celda común, los hierros que los sujetan, el caldo o el orinal mendigados por los detenidos, el dedo dirigido hacia ellos a través de los barrotes, los gritos, los insultos y amenazas a cualquier detenido que se mueva, en una palabra, todo aquello que formaba por entonces su rutina cotidiana. Sin duda es un espectáculo intolerable esa reconstrucción realizada sin ningún estado anímico aparente, como si el torturador de ayer estuviera listo para volver a hacer el mismo papel mañana. Pero toda la estrategia del film consiste en redistribuir lo intolerable, en jugar sobre sus diversas representaciones: informes, fotografías, pinturas, reconstrucciones actuadas. Consiste en hacer cambiar las posiciones enviando a aquellos que acaban de manifestar otra vez su poder de torturadores a la posición de escolares instruidos por sus antiguas víctimas. La película liga diversas clases de palabras, dichas o escritas, diversas formas de visualidad –cinematográfica, fotográfica, pictórica, teatral– y varias formas de temporalidad, para darnos una representación de la máquina que nos muestre al mismo tiempo cómo ha podido funcionar y cómo es posible

hoy que los verdugos y las víctimas la vean, la piensen y la sientan.

Así, el tratamiento de lo intolerable es una cuestión de dispositivo de visibilidad. Lo que se llama imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea un cierto sentido de realidad, un cierto sentido común. Un "sentido momún" es antes que nada una comunidad de datos sensibles: cosas cuya visibilidad se supone que es compartible por todos, modos de percepción de esas cosas y de las significaciones igualmente compartibles que les son conferidas. Luego es la forma de estar juntos lo que une a los individuos o a los grupos sobre la base de esta comunidad primordial entre las palabras y las cosas. El sistema de la Información es un "sentido común" de esa especie: un dispositivo espacio-temporal en el seno del cual son reunidas palabras y formas visibles como datos comunes, como maneras comunes de percibir, de ser afectado y de dar sentido. El problema no es oponer la realidad a sus apariencias. Es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones.

Esta creación es el trabajo de la ficción, que no consiste en contar historias sino en establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora. En este sentido, *The Sound of Silence* es una ficción, *Shoah* o *S21* son ficciones. El problema no es saber si lo real de esos genocidios puede ser puesto en imágenes y en ficción. El problema es saber de qué modo lo es, y qué clase de sentido común es tejido por tal o cual ficción, por la construcción de tal o cual imagen. El problema es saber qué clase de humanos nos muestra la imagen y a qué clase de humanos está destinada, qué clase de mirada y de consideración es creada por esa ficción.

Este desplazamiento en el abordaje de la imagen es también un desplazamiento en la idea de una política de las imágenes. El uso clásico de la imagen intolerable trazaba una línea recta entre el espectáculo intolerable y la conciencia de la realidad que éste expresaba, y de ésta al deseo de actuar para cambiar-



Sophie Ristelhueber, *WB*, 2005.

la. Pero ese vínculo entre representación, saber y acción era una pura suposición. La imagen intolerable obtenía de hecho su poder de la evidencia de los escenarios teóricos que permitían identificar su contenido, y de la fuerza de los movimientos políticos que los traducían en una práctica. El debilitamiento de esos escenarios y de esos movimientos ha producido un divorcio, que opone el poder anestésico de la imagen a la capacidad de comprender y a la decisión de actuar. La crítica del espectáculo y el discurso de lo irrepresentable han ocupado entonces la escena, nutriendo una suspicacia global sobre la capacidad política de toda imagen. El escepticismo presente es el resultado de un exceso de fe. Nació de la decepcionada creencia en una línea recta entre percepción, afección, comprensión y acción. Una confianza nueva en la capacidad política de las imágenes supone la crítica de ese esquema estratégico. Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto.

Esta resistencia a la anticipación puede verse ilustrada por una fotografía tomada por una artista francesa, Sophie Ristelhueber. En ella, un talud de piedras se integra armoniosamente

en un paisaje idílico de colinas cubiertas de olivares, un paisaje parecido a aquellos que fotografiaba Victor Bérard hace cien años para mostrar la permanencia del Mediterráneo de los viajes de Ulises. Pero este pequeño montón de piedras en un paisaje pastoral adquiere sentido en el conjunto al que pertenece: como todas las fotografías de la serie *WB* (*West Bank*), representa una barrera israelí sobre una ruta palestina. Sophie Ristelhueber, en efecto, ha rehusado fotografiar el gran muro de separación que es la encarnación de la política de un Estado y el ícono mediático del "problema del Medio Oriente". En cambio ha dirigido su objetivo hacia las pequeñas barreras que las autoridades israelíes han edificado sobre las rutas de campo con los elementos que había en sus bordes. Y lo ha hecho la mayoría de las veces en picado, desde el punto de vista que transforma los bloques de las barreras en elementos del paisaje. Ha fotografiado no el emblema de la guerra sino las heridas y las cicatrices que ella imprime sobre el territorio. Así tal vez produce un desplazamiento del afecto acostumbrado de indignación a un afecto más discreto, un afecto de efecto indeterminado, curiosidad, deseo de ver de más cerca. Hablo aquí de curiosidad, más arriba he hablado de atención. Esos son, efectivamente, afectos que nublan las falsas evidencias de los esquemas estratégicos; son dispositivos del cuerpo y del espíritu en los que el ojo no sabe por anticipado lo que ve ni el pensamiento lo que debe hacer con ello. Su tensión apunta así hacia otra política de lo sensible, una política fundada en la variación de la distancia, la resistencia de lo visible y la indecidibilidad del efecto. Las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por su sentido y no anticipan sus efectos. Ésta podría ser la conclusión en suspenso de esta breve indagación sobre lo intolerable en las imágenes.

La imagen pensativa

La expresión "imagen pensativa" no es algo que se da por descontado. Son los individuos lo que uno califica, llegado el caso, de pensativos. Este adjetivo designa un estado singular: aquel que está pensativo está "lleno de pensamientos", pero eso no quiere decir que los piense. En la pensatividad, el acto del pensamiento parece capturado por una cierta pasividad. La cosa se complica si uno dice de una imagen que es pensativa. Se supone que una imagen no piensa. Se supone que es solamente objeto de pensamiento. Una imagen pensativa es entonces una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado. La pensatividad designaría así un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo. Esta indeterminación replantea la divergencia que he intentado señalar en otra parte entre dos ideas de la imagen: la noción común de la imagen como doble de una cosa y la imagen concebida como operación de un arte. Hablar de imagen pensativa es señalar, a la inversa, la existencia de una zona de indeterminación entre esos dos tipos de imágenes. Es hablar de una zona de indeterminación entre pensado y no pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte.

Para analizar la articulación concreta entre esos dos opuestos, partiré de las imágenes producidas por una práctica que

en un paisaje idílico de colinas cubiertas de olivares, un paisaje parecido a aquellos que fotografiaba Victor Bérard hace cien años para mostrar la permanencia del Mediterráneo de los viajes de Ulises. Pero este pequeño montón de piedras en un paisaje pastoral adquiere sentido en el conjunto al que pertenece: como todas las fotografías de la serie *WB* (*West Bank*), representa una barrera israelí sobre una ruta palestina. Sophie Ristelhueber, en efecto, ha rehusado fotografiar el gran muro de separación que es la encarnación de la política de un Estado y el ícono mediático del "problema del Medio Oriente". En cambio ha dirigido su objetivo hacia las pequeñas barreras que las autoridades israelíes han edificado sobre las rutas de campo con los elementos que había en sus bordes. Y lo ha hecho la mayoría de las veces en picado, desde el punto de vista que transforma los bloques de las barreras en elementos del paisaje. Ha fotografiado no el emblema de la guerra sino las heridas y las cicatrices que ella imprime sobre el territorio. Así tal vez produce un desplazamiento del afecto acostumbrado de indignación a un afecto más discreto, un afecto de efecto indeterminado, curiosidad, deseo de ver de más cerca. Hablo aquí de curiosidad, más arriba he hablado de atención. Esos son, efectivamente, afectos que nublan las falsas evidencias de los esquemas estratégicos; son dispositivos del cuerpo y del espíritu en los que el ojo no sabe por anticipado lo que ve ni el pensamiento lo que debe hacer con ello. Su tensión apunta así hacia otra política de lo sensible, una política fundada en la variación de la distancia, la resistencia de lo visible y la indecidibilidad del efecto. Las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por su sentido y no anticipan sus efectos. Ésta podría ser la conclusión en suspenso de esta breve indagación sobre lo intolerable en las imágenes.

La imagen pensativa

La expresión "imagen pensativa" no es algo que se da por descontado. Son los individuos lo que uno califica, llegado el caso, de pensativos. Este adjetivo designa un estado singular: aquel que está pensativo está "lleno de pensamientos", pero eso no quiere decir que los piense. En la pensatividad, el acto del pensamiento parece capturado por una cierta pasividad. La cosa se complica si uno dice de una imagen que es pensativa. Se supone que una imagen no piensa. Se supone que es solamente objeto de pensamiento. Una imagen pensativa es entonces una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado. La pensatividad designaría así un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo. Esta indeterminación replantea la divergencia que he intentado señalar en otra parte entre dos ideas de la imagen: la noción común de la imagen como doble de una cosa y la imagen concebida como operación de un arte. Hablar de imagen pensativa es señalar, a la inversa, la existencia de una zona de indeterminación entre esos dos tipos de imágenes. Es hablar de una zona de indeterminación entre pensado y no pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte.

Para analizar la articulación concreta entre esos dos opuestos, partiré de las imágenes producidas por una práctica que

es ejemplarmente ambivalente, entre el arte y el no-arte, la actividad y la pasividad, es decir, la fotografía. Es conocido el singular destino de la fotografía en relación con el arte. En la década de 1850, estetas como Baudelaire veían en ella una amenaza mortal: la reproducción mecánica y vulgar amenazaba con suplantar la potencia de la imaginación creadora y de la invención artística. En la década de 1930, Benjamin daba vuelta el juego. Hacía de las artes de la reproducción mecánica –la fotografía y el cine– el principio de una conmoción del paradigma mismo del arte. La imagen mecánica era para él la imagen que rompía con el culto, religioso y artístico, de lo único. Era la imagen que existía solamente por las relaciones que ella mantenía ya sea con otras imágenes o bien con textos. Así las fotos hechas por August Sander de los tipos sociales alemanes eran, para él, los elementos de una vasta fisiognomonía social que podía responder a un problema político práctico: la necesidad de reconocer amigos y enemigos en la lucha de clases. Igualmente, las fotos de las calles parisinas hechas por Eugène Atget estaban desprovistas de todo aura; aparecían privadas de la autosuficiencia de las obras del arte "cultual". Al mismo tiempo, se presentaban como las piezas de un enigma a descifrar. Reclamaban la leyenda, es decir, el texto que explicitara la conciencia del estado del mundo que ellas expresaban. Esas fotos eran para él "piezas de convicción para el proceso de la historia".[1] Eran los elementos de un nuevo arte político del montaje.

Así se oponían dos grandes maneras de pensar la relación entre arte, fotografía y realidad. Sin embargo esa relación se ha negociado de una manera que no responde a ninguna de esas dos visiones. Por un lado, nuestros museos y exposiciones tienden cada vez más a refutar juntos a Baudelaire y Benjamin otorgando el lugar de la pintura a una fotografía que adopta el formato del cuadro y mima su modo de presencia. Es el caso

1. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Rainer Rochlitz, en *Œuvres*, París, Folio/Gallimard, 2000, t. 3, p. 82.



Rineke Dijkstra, *Kolobrzeg, Polonia, 26 de julio de 1992.*

de las series mediante las cuales la fotógrafa Rineke Dijkstra representa a individuos de identidad incierta –soldados captados justo antes y justo después de la incorporación, toreros amateurs o adolescentes un poco torpes, como esa adolescente polaca fotografiada en una playa con su actitud de contoneo y su traje de baño anticuado–, unos seres cualesquiera, poco expresivos, pero dotados por eso mismo de una cierta distancia, de un cierto misterio, parecido al de los retratos que pueblan los museos, esos retratos de personajes antaño representativos y devenidos, para nosotros, en anónimos. Esos modos de exposición tienden a hacer de la fotografía el vector de una identificación renovada entre la imagen como operación del arte y la imagen como producción de una representación. Pero, al mismo tiempo, nuevos discursos teóricos desmentían esa identificación. Señalaban a la inversa una nueva forma de oposición entre fotografía y arte. Hacían de la "reproducción" fotográfica la emanación singular e irremplazable de una cosa, a riesgo de negarle por ello el estatuto de arte. La fotografía



Lewis Hine, *Discapacitados en una institución*, Nueva Jersey, 1924.

venía entonces a encarnar una idea de la imagen como realidad única resistente al arte y al pensamiento. Y la pensatividad de la imagen resultaba identificada con un poder de afectar que desbarataba los cálculos del pensamiento y del arte.

Esta visión recibió su formulación ejemplar en Roland Barthes. En *La cámara lúcida*, él opone la fuerza de pensatividad del *punctum* al aspecto informativo representado por el *studium*. Pero para ello necesita remitir el acto fotográfico y la mirada sobre la foto a un único proceso. Hace así de la fotografía un traslado: el traslado al sujeto que mira de la cualidad sensible única de la cosa o del ser fotografiado. Para definir así el acto y el efecto fotográficos, debe hacer tres cosas: dejar de lado la intención del fotógrafo, remitir el dispositivo técnico a un proceso químico e identificar la relación óptica con una relación táctil. Así se define una cierta visión del afecto fotográfico: el sujeto que mira debe, dice Barthes, repudiar todo saber, toda referencia a lo que, en la imagen, es objeto de un conocimiento, para dejar que se produzca el afecto del traslado. Poner la imagen contra el arte no es solamente negar el carácter de la imagen como objeto de fabricación; es, en última instancia, negar su carácter de cosa vista. Barthes habla de desencadenar una locura de la mirada. Pero esta locura de la mirada es de hecho su despojamiento, su sumisión a un proceso de traslado "táctil" de la cualidad sensible del sujeto fotografiado.

Así, en el discurso, la oposición del *punctum* y del *studium* es muy tajante. Pero se oscurece en aquello que debería confirmarla: en la materialidad de las imágenes por las cuales Barthes se propone ilustrarla. La demostración hecha a partir de esos ejemplos es, en efecto, sorprendente. Ante la fotografía de dos niños retrasados hecha por Lewis Hine en una institución de Nueva Jersey, Barthes declara dar licencia a todo saber, a toda cultura. De modo que decide ignorar la inscripción de esa fotografía en el trabajo de un fotógrafo que indaga a los explotados y los marginados de la sociedad norteamericana. Pero eso no es todo. Para validar su distinción, Barthes debe operar también una extraña división en el seno mismo de lo que liga la estructura visual de esa fotografía con su sujeto, es decir, la desproporción. Barthes escribe: "Yo no veo las cabezas monstruosas y los perfiles penosos (eso forma parte del *studium*); lo que yo veo [...], es el detalle descentrado, el inmenso cuello Danton del chico, la muñeca en el dedo de la niña".[2] Pero lo que nos dice que ve, bajo el título de *punctum*, pertenece a la misma lógica que el *studium* que nos dice que no ve: son rasgos de desproporción, un cuello inmenso para un niño enano y, para la niñita de la enorme cabeza, una muñeca tan minúscula que el lector del libro no la distinguiría por sí solo en la reproducción. Si Barthes ha retenido ese cuello y esa muñeca, es, manifiestamente, por su cualidad de detalles, es decir, de elementos recortables. Los ha elegido porque se corresponden con una noción muy determinada, la noción lacaniana del objeto parcial. Pero aquí no se trata de cualquier objeto parcial. Nos es difícil decidir, a partir de una visión de perfil, si el cuello del pequeño es lo que los camiseros llaman un cuello Danton. Es seguro en cambio que el nombre Danton es el de una persona decapitada. El *punctum* de la imagen resulta ser, de hecho, la muerte que es evocada por el nombre propio Danton. La teoría del *punctum* quiere afirmar la resistente singularidad de la imagen. Pero finalmente vuelve a dejar caer esa especificidad al identificar la producción y el

2. *La chambre claire*, Éditions de l'Étoile, París, Gallimard, Seuil, 1980, p. 82 [trad. cast.: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990].


Alexander Gardner, *Portrait of Lewis Payne*, 1865.

efecto de la imagen fotográfica con la manera en que la muerte o los muertos nos tocan.

Este cortocircuito es aún más sensible en otro ejemplo de Barthes, la fotografía de un joven esposado. Aquí una vez más la repartición del *studium* y del *punctum* es desconcertante. Barthes nos dice: "La foto es bella, el muchacho también: eso es el *studium*. Pero el *punctum* es: *va a morir*. Yo leo al mismo tiempo: *eso será y eso ha sido*".[3] Pero no hay nada en la foto que diga que el joven va a morir. Para ser afectado por su muerte, hay que saber que esa foto representa a Lewis Payne, condenado a muerte en 1865 por tentativa de asesinato del secretario de Estado norteamericano. Y hay que saber también que es la primera vez que a un fotógrafo, Alexander Gardner, se le permitía fotografiar una ejecución capital. Para hacer coincidir el efecto de la foto con el afecto de la muerte, Barthes

3. *Ibid.*, pp. 148-150.

ha debido operar un cortocircuito entre el saber histórico del sujeto representado y la textura material de la fotografía. Esos tonos sepia, en efecto, son los de una fotografía del pasado, de una fotografía de la que se puede garantizar, en 1980, que tanto el autor como el modelo están muertos. Barthes remite así la foto a la *imago* latina, esa efigie que aseguraba la presencia del muerto, la presencia del ancestro entre los vivos. Reanima así una polémica muy vieja sobre la imagen. En el primer siglo de nuestra era en Roma, Plinio el Viejo la emprendió contra esos coleccionistas que poblaban sus galerías de estatuas de las que ignoraban a quién representaban, estatuas que estaban allí por su arte, por su bella apariencia y no como *imágenes* de los ancestros. Su posición era característica de lo que yo llamo el régimen ético de las imágenes. En este régimen, en efecto, un retrato o una estatua es siempre una imagen de alguien y obtiene su legitimidad de su relación con el hombre o el dios al que representa. Lo que Barthes opone a la lógica representativa del *studium* es esa antigua función de construcción de la imago, esa función de efigie que asegura la permanencia de la presencia sensible de un individuo. Escribe, no obstante, en un mundo y en un siglo en el que no solamente las obras de arte sino también las imágenes en general son degustadas por ellas mismas, y no como almas de los ancestros. De modo que debe transformar la efigie del ancestro en *punctum* de la muerte, es decir, en afecto producido directamente sobre nosotros por el cuerpo de aquel que ha estado frente al objetivo, que ya no lo está y de quien la fijación en la imagen significa la captura de la muerte sobre el que está vivo.

Barthes opera así un cortocircuito entre el pasado de la imagen y la imagen de la muerte. Pero ese cortocircuito borra los rasgos característicos de la fotografía que nos presenta y que son rasgos de indeterminación. La fotografía de Lewis Payne obtiene en efecto su singularidad de tres formas de indeterminación. La primera concierne a su dispositivo visual: el joven está sentado de acuerdo con una disposicieon muy pictórica, ligeramente inclinado, en la frontera de una zona de luz y de una zona de sombra. Pero no podemos saber si el emplazamiento ha sido escogido por el fotógrafo ni, en ese caso, si lo

ha elegido en interés de la visibilidad o por un reflejo estético. Tampoco sabemos si simplemente ha registrado el punteado y las huellas que se dibujan sobre las paredes o si los ha puesto intencionalmente en valor. La segunda indeterminación concierne al trabajo del tiempo. La textura de la foto lleva la marca de un tiempo pasado. En contrapartida, el cuerpo del joven, su vestimenta, su postura y la intensidad de su mirada toman su lugar sin dificultades en nuestro presente, negando la distancia temporal. La tercera indeterminación concierne a la actitud del personaje. Incluso si sabemos que va a morir y por qué, nos es imposible leer en esa mirada las razones de su tentativa de asesinato ni sus sentimientos frente a la muerte inminente. La pensatividad de la fotografía podría ser entonces definida como ese nudo entre varias indeterminaciones. Podría ser caracterizada como efecto de la circulación, entre el sujeto, el fotógrafo y nosotros, de lo intencional y de lo no intencional, de lo sabido y de lo no sabido, de lo expresado y de lo inexpresado, de lo presente y de lo pasado. A la inversa de lo que nos dice Barthes, esta pensatividad reside aquí en la imposibilidad de hacer coincidir dos imágenes, la imagen socialmente determinada del condenado a muerte y la imagen de un joven de una curiosidad un poco indolente, observando un punto que nosotros no vemos.

La pensatividad de la fotografía sería entonces la tensión entre varios modos de representación. La fotografía de Lewis Payne nos presenta tres imágenes o más bien tres funciones-imágenes en una sola imagen: está la caracterización de una identidad; está la disposición plástica intencional de un cuerpo en un espacio; y están los aspectos que el registro mecánico nos revela sin que sepamos si han sido deseados. La fotografía de Lewis Payne no corresponde al arte, pero nos permite comprender otras fotografías que o bien son intencionalmente obras de arte, o bien presentan simultáneamente una caracterización social y una indeterminación estética. Si retornamos a la adolescente de Rineke Dijkstra, comprendemos por qué es representativa del lugar de la fotografía en el arte contemporáneo. Por una parte, pertenece a una serie que representa a seres de un mismo género: adolescentes que flotan un poco

dentro de sus cuerpos, individuos que representan identidades en transición, entre dos edades, estatutos sociales y modos de vida –muchas de esas imágenes fueron hechas en países que fueron comunistas–. Pero, por otra, nos imponen presencias brutas, seres de los que no sabemos ni lo que los ha decidido a posar ante una artista, ni lo que suponen mostrar y expresar delante del objetivo. Nos hallamos pues ante ellos en la misma posición que ante esas pinturas del pasado que nos representan a nobles florentinos o venecianos de quienes ya no sabemos quiénes eran ni qué pensamiento habitaba la mirada captada por el pintor. Barthes oponía al parecido según las reglas del *studium* lo que yo he llamado un archiparecido, una presencia y un afecto directos del cuerpo. Pero lo que podemos leer en la imagen de la adolescente polaca no es ni uno ni el otro. Es lo que llamaré un parecido desapropiado. Este parecido no nos remite a ningún ser real con el cual podríamos comparar la imagen. Pero tampoco es esa presencia del ser único del que nos habla Barthes. Es la del ser cualquiera, cuya identidad carece de importancia, y que escamotea sus pensamientos al ofrecer su rostro.

Uno puede verse tentado a decir que ese tipo de efecto estetico es propio del retrato, que es según Benjamin el último refugio del "valor cultual". En contrapartida, nos dice, cuando el hombre está ausente, el valor de exposición de la fotografía predomina decididamente. Pero la distinción de lo cultual y de lo exposicional que estructura el análisis de Benjamin es tal vez tan problemática como la del *studium* y el *punctum* de Barthes. Miremos por ejemplo una fotografía, hecha en la época en que Benjamin escribía, por un fotógrafo que tenía, como él, a Atget y Sander entre sus referencias favoritas, es decir, Walker Evans. Es una foto de un trozo de pared de madera de una cocina en Alabama. Sabemos que esta foto se inscribe en el contexto general de un emprendimiento social con el que Walker Evans en un tiempo colaboró –la gran encuesta sobre las condiciones de vida de los campesinos pobres financiada, a fines de la década de 1930, por la Farm Security Administration–, y en el marco más preciso del libro hecho en colaboración con James Agee, *Let us now praise the*



Walker Evans, *Kitchen Wall in Bud Field's House*, 1936.

famous men. Pertenece ahora a un corpus de fotografías que es visto en los museos como la obra autónoma de un artista. Pero al mirar la foto percibimos que esa tensión entre arte y reportaje social no reside simplemente en el trabajo del tiempo que transforma los testimonios sobre la sociedad en obras de arte. La tensión se encuentra ya en el corazón de la imagen. Por una parte, ese trozo de pared de tablones con sus tablitas clavadas perpendicularmente y sus cubiertos y utensilios de hojalata sostenidos por travesaños representa perfectamente el decorado de la vida miserable de los granjeros de Alabama. ¿Pero realmente el fotógrafo tenía necesidad, para mostrar esa miseria, de tomar esa foto en primer plano de cuatro tablas y una docena de cubiertos? Los elementos signaléticos de la miseria componen al mismo tiempo un cierto decorado de arte. Las planchas rectilíneas nos recuerdan los decorados cuasi abstractos que presentan por la misma época algunas fotografías sin un propósito social particular de Charles Sheeler o de Edward Weston. La simplicidad de la tablita clavada que sirve para ordenar los cubiertos evoca a su manera la ideología de los arquitectos y diseñadores modernistas, enamorados de materiales simples y toscos y de soluciones de ordenamiento racionales, que permiten evacuar el horror de los aparadores burgueses. Y la disposición de los objetos perpendiculares parece obedecer a una estética de la asimetría.

Pero nos es imposible saber si todos estos elementos "estéticos" son el efecto de los azares de la vida pobre o si resultan del gusto de los ocupantes de los lugares.[4] Igualmente, nos es imposible saber si el aparato simplemente los ha registrado al pasar o si el fotógrafo los ha encuadrado y puesto en valor concienzudamente, si ha visto esa decoración como índice de un modo de vida o como ensamblaje singular y cuasi abstracto de líneas y de objetos.

No sabemos qué tenía exactamente en mente Walker Evans al tomar la foto. Pero la pensatividad de la foto no se reduce a esta ignorancia. Pues sí sabemos que Walker Evans tenía una idea precisa sobre la fotografía, una idea sobre el arte, que tomaba, significativamente, no de un artista visual, sino de un novelista al que admiraba: Flaubert. Esta idea es que el artista debe ser invisible en su obra así como Dios lo es en la naturaleza. Esa mirada sobre la disposición estética singular de los accesorios de una cocina pobre en Alabama puede recordarnos, en efecto, la mirada que Flaubert presta a Charles Bovary al descubrir, en los muros desconchados de la granja del padre Rouault, la cabeza de Minerva dibujada por la colegiala Emma para su padre. Pero sobre todo, en la imagen fotográfica de la cocina de Alabama así como en la descripción literaria de la cocina normanda, existe la misma relación entre la cualidad estética del tema y el trabajo de impersonalización del arte. No hay que dejarse llevar a engaño con la expresión "cualidad estética". No se trata de sublimar un tema banal mediante el trabajo del estilo o del encuadre. Lo que hacen Flaubert y Evans, tanto uno como el otro, no es un suplemento artístico a lo banal. Es, al contrario, una supresión: lo que lo banal

4. James Agee, quien por otra parte se entrega a brillantes análisis sobre la presencia o ausencia de preocupación estética en el hábitat de los pobres, nos remite aquí al testimonio desnudo de la fotografía: "Del otro lado de la cocina hay una mesita despojada en la que comen, y en las paredes, lo que ustedes pueden ver en una de las fotografías de este libro" (*Louons maintenant les grands hommes*, Terre Humaine Poche, 2003, p. 194).

adquiere con ellos es una cierta indiferencia. La neutralidad de la frase o del encuadre deja en flotación las propiedades de identificación social. Esta puesta en flotación es, así, el resultado de un trabajo del arte por hacerse invisible. El trabajo de la imagen toma la banalidad social en la impersonalidad del arte y le quita lo que hace de ella la simple expresión de una situación o de un carácter determinado.

Para comprender la "pensatividad" que se halla en juego en esta relación de lo banal y de lo impersonal, vale la pena dar otro paso atrás en el camino que nos conduce desde la adolescente de Rineke Dijkstra a la cocina de Walker Evans y de la cocina de Walker Evans a la de Flaubert. Ese paso nos conduce a esas pinturas de pequeños mendigos sevillanos hechas por Murillo y conservadas en la galería real de Munich. Me he detenido en ellas a causa de un singular comentario que les consagra Hegel en sus *Lecciones sobre la estética*. Se refiere incidentalmente a ellas en el curso de un desarrollo dedicado a la pintura de género flamenca y holandesa en el que se aplica a invertir la clásica evaluación del valor de los géneros en pintura en función de la dignidad de sus temas. Pero Hegel no se conforma con decirnos que todos los temas son igualmente apropiados para la pintura. Establece además una relación estrecha entre la virtud de los cuadros de Murillo y la actividad propia de esos pequeños mendigos, actividad que consiste precisamente en no hacer nada, en no preocuparse por nada. Hay en ellos, nos dice, una completa despreocupación en lo concerniente a lo exterior, una libertad interior en el exterior que es exactamente lo que reclama el concepto del ideal artístico. Ellos testimonian una beatitud que es casi semejante a la de los dioses olímpicos.[5]

Para hacer un comentario como éste, Hegel ya debe considerar evidente que la virtud esencial de los dioses es la de no hacer nada, la de no preocuparse por nada y la de no querer nada. Debe dar por evidente que la suprema belleza es la

5. Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. de Jean Pierre Lefebvre y Veronica von Schenck, Aubier, 1995, t. 1, p. 228.

que expresa esa indiferencia. Sus creencias no son algo obvio. O más bien sólo son obvias en función de una ruptura ya efectuada en la economía de la expresividad, así como en el pensamiento del arte y de lo divino. La belleza "olímpica" que Hegel atribuye a los pequeños mendigos es la belleza del Apolo del Belvedere celebrado, sesenta años más tarde, por Winckelmann, la belleza de la divinidad sin preocupaciones. La imagen pensativa es la imagen de una suspensión de una actividad, ésa que Winckelmann ilustraba por lo demás en el análisis del *Torso* del Belvedere: ese torso era para él el de un Hércules en reposo, un Hércules pensando serenamente en sus hazañas pasadas, pero cuyo pensamiento mismo se expresaba por entero en los pliegues de la espalda y del vientre donde los músculos se cuelan los unos en los otros como las olas que se elevan y vuelven a caer. La actividad ha devenido pensamiento, pero el pensamiento en sí ha pasado a un movimiento inmóvil, semejante a la radical indiferencia de las olas del mar.

Aquello que se manifiesta en la serenidad del *Torso* o en la de los pequeños mendigos, aquello que otorga su virtud pictórica a la fotografía de la cocina de Alabama o de la adolescente polaca, es un cambio de estatuto de las relaciones entre pensamiento, arte, acción e imagen. Ese cambio marca el pasaje de un régimen representativo de la expresión a un régimen estético. La lógica representativa otorgaba a la imagen el estatuto de complemento expresivo. El pensamiento de la obra –ya sea verbal o visual– se realizaba allí bajo la forma de la "historia", es decir, de la composición de una acción. La imagen estaba destinada entonces a intensificar la potencia de esa acción. Esta identificación tenía dos grandes formas: por una parte la de los rasgos de expresión directa, que traducen en la expresión de los rostros y en la actitud de los cuerpos los pensamientos y los sentimientos que animan a los personajes y determinan sus acciones; por otra, la de las figuras poéticas que ponen una expresión en el lugar de otra. La imagen era, pues, en esta tradición, dos cosas: la representación directa de un pensamiento o de un sentimiento; y la figura poética que sustituye una expresión por otra para aumentar su potencia. Pero la figura podía desempeñar ese papel porque existía una

relación de conveniencia entre el término "propio" y el término "figurado", por ejemplo entre un águila y la majestad o entre un león y el coraje. Así, presentación directa y desplazamiento figurativo estaban unidos bajo un mismo régimen de parecido. Esa homogeneidad entre los diferentes parecidos es lo que define adecuadamente la mímesis clásica.

Lo que yo he llamado parecido desapropiado adquiere su sentido con relación a este régimen homogéneo. A menudo se describe la ruptura estética moderna como el pasaje del régimen de la representación a un régimen de la presencia o de la presentación. Esta visión ha dado lugar a dos grandes visiones de la modernidad artística: está el modelo feliz de la autonomía del arte donde la idea artística se traduce en formas materiales, poniendo en cortocircuito la mediación de la imagen; y está el modelo trágico de lo "sublime" donde la presencia sensible manifiesta, a la inversa, la ausencia de toda relación conmensurable entre idea y materialidad sensible. Pero nuestros ejemplos permiten concebir una tercera manera de pensar la ruptura estética: ésta no es la supresión de la imagen en la presencia directa sino su emancipación en relación con la lógica unificada de la acción; no es la ruptura de la relación de lo inteligible con lo sensible sino un nuevo estatuto de la figura. En su acepción clásica, la figura conjugaba dos significaciones: era una presencia sensible y era también una operación de desplazamiento que ponía una expresión en el lugar de otra. Pero, en el régimen estético, la figura ya no es simplemente una expresión que viene a estar en el lugar de otra. Son dos regímenes de expresión que se hallan entrelazados sin una relación definida. Esto es lo que la descripción de Winckelmann emblematiza: el pensamiento está en los músculos, que son como olas de piedra; pero no hay ninguna relación de expresión entre el pensamiento y el movimiento de las olas. El pensamiento ha pasado a algo que no se le parece por ninguna analogía definida. Y la actividad orientada de los músculos ha pasado a su contrario: la repetición indefinida, pasiva, del movimiento.

A partir de allí, es posible pensar positivamente la pensatividad de la imagen. No es el aura o el *punctum* de la aparición única. Pero tampoco es simplemente nuestra ignorancia del pensamiento del autor o la resistencia de la imagen a nuestra interpretación. La pensatividad de la imagen es el producto de ese nuevo estatuto de la figura que conjuga, sin homogeneizarlos, dos regímenes de expresión. Regresemos, para comprenderlo, a la literatura, que fue la primera en volver explícita esta función de la pensatividad. En *S/Z*, Roland Barthes comentaba la última frase del *Sarrasine* de Balzac: "La marquesa se quedó pensativa". El adjetivo "pensativo" retenía por derecho propio su atención: parece designar un estado de espíritu del personaje. Pero, en el lugar donde lo pone Balzac, en realidad hace otra cosa completamente diferente. Opera un desplazamiento del estatuto del texto. Estamos en efecto al final de un relato: el secreto de la historia ha sido revelado y esa revelación ha puesto fin a las esperanzas del narrador en relación con la marquesa. Ahora bien, en el mismo momento en que el relato llega a su fin, la "pensatividad" viene a negar ese final; viene a suspender la lógica narrativa en beneficio de una lógica expresiva indeterminada. Barthes veía en esa "pensatividad" la marca del "texto clásico", una manera por la que el texto significaba que siempre había sentido en reserva, siempre un excedente de plenitud. Yo creo que se puede hacer un análisis totalmente diferente y ver en esa "pensatividad", a la inversa de Barthes, una marca del texto moderno, es decir, del régimen estético de la expresión. La pensatividad viene a contrariar, en efecto, la lógica de la acción. Por una parte, prolonga la acción que se detenía. Pero, por otra parte, pone en suspenso toda conclusión. Lo que resulta interrumpido es la relación entre narración y expresión. La historia se bloquea en un cuadro. Pero ese cuadro marca una inversión de la función de la imagen. La lógica de la visualización ya no viene a suplementar la acción. Viene a suspenderla, o más bien a duplicarla.

Eso es lo que otro novelista, Flaubert, nos puede hacer comprender. Cada uno de los momentos amorosos que puntúa *Madame Bovary* está marcado, en efecto, por un cuadro, una pequeña escena visual: una gota de nieve fundida que cae sobre la sombrilla de Emma, un insecto sobre la hoja de un

nenúfar, gotas de agua al sol, la nube de polvo de una diligencia. Son cuadros, pasivas impresiones fugitivas que detonan los acontecimientos amorosos. Es como si la pintura viniera a tomar el lugar del encadenamiento narrativo del texto. Esos cuadros no son el simple decorado de la escena amorosa; tampoco simbolizan el sentimiento amoroso: no hay ninguna analogía entre un insecto sobre una hoja y el nacimiento de un amor. De modo que ya no son complementos de expresividad aportados a la narración. Es más bien un intercambio de los roles entre la descripción y la narración, entre la pintura y la literatura. El proceso de impersonalización puede formularse aquí como la invasión de la acción literaria por la pasividad pictórica. En términos deleuzianos, se podría hablar de una heterogénesis. Lo visual suscitado por la frase ya no es un complemento de expresividad. No es tampoco una simple suspensión como la pensatividad de la marquesa de Balzac. Es el elemento de la construcción de otra cadena narrativa: un encadenamiento de microacontecimientos sensibles que vienen a duplicar el encadenamiento clásico de las causas y de los efectos, de los fines proyectados, de sus realizaciones y de sus consecuencias. La novela se construye entonces como la relación sin relación entre dos cadenas acontecimientales: la cadena del relato orientado desde su comienzo hacia el fin, con nudo y desenlace, y la cadena de los micro-acontecimientos que no obedece a esa lógica orientada sino que se dispersa de una manera aleatoria sin comienzo ni fin, sin relación entre causa y efecto. Sabido es que se ha representado a Flaubert a la vez como el papa del naturalismo y como el chantre del arte por el arte. Pero naturalismo y arte por el arte no son sino maneras unilaterales de designar una sola y la misma cosa, a saber, ese entrelazamiento de dos lógicas que es como la presencia de un arte dentro de otro.

Si retornamos a la fotografía de Walker Evans, podemos comprender la referencia del fotógrafo al novelista. Esa fotografía no es ni el registro en bruto de un hecho social, ni la composición de un esteta que haría arte por el arte a expensas de unos pobres campesinos cuya miseria debe mostrar. Ella marca la contaminación de dos artes, de dos maneras

de "hacer ver": el exceso literario, el exceso de aquello que las palabras proyectan sobre lo que designan viene a habitar la fotografía de Walker Evans, así como el mutismo pictórico habitaba la narración literaria de Flaubert. La potencia de transformación de lo banal en impersonal, forjada por la literatura, viene a socavar desde dentro la aparente evidencia, la aparente inmediatez de la foto. La pensatividad de la imagen es entonces la presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro. Un buen ejemplo contemporáneo de esta pensatividad puede sernos ofrecido por el trabajo de Abbas Kiarostami entre cine, fotografía y poesía. Sabida es la importancia que tienen en sus películas las rutas. También es sabido que él les ha consagrado varias series fotográficas. Esas imágenes son, ejemplarmente, imágenes pensativas por la manera en que conjugan dos modos de representación: la ruta es un trayecto orientado desde un punto a otro y es, a la inversa, un puro trazado de líneas o de espirales abstractas sobre un territorio. Su film *Roads of Kiarostami* organiza un pasaje notable entre esas dos clases de rutas. Allí la cámara parece al principio recorrer las fotografías del artista. Como filma en blanco y negro fotografías en color, la cámara acusa su carácter gráfico, abstracto; transforma los paisajes fotografiados en dibujos o incluso en caligrafías. Pero en un momento, el papel de la cámara se invierte. Parece convertirse en un instrumento cortante que desgarra esas superficies semejantes a hojas de dibujo y que devuelve esos grafismos al paisaje del que habían sido abstraídos. Así el film, la fotografía, el dibujo, la caligrafía, el poema vienen a mezclar sus poderes y a intercambiar sus singularidades. Ya no es simplemente la literatura la que construye su devenir-pintura imaginaria o la fotografía la que evoca la metamorfosis literaria de lo banal. Son los regímenes de expresión los que se entrecruzan y crean combinaciones singulares de intercambios, de fusiones y de distancias. Esas combinaciones crean formas de pensatividad de la imagen que refutan la oposición entre el *studium* y el *punctum*, entre la operatividad del arte y la inmediatez de la imagen. La pensatividad de la imagen no es entonces el privilegio del silencio fotográfico o pictórico. Ese silencio es en sí

nenúfar, gotas de agua al sol, la nube de polvo de una diligencia. Son cuadros, pasivas impresiones fugitivas que detonan los acontecimientos amorosos. Es como si la pintura viniera a tomar el lugar del encadenamiento narrativo del texto. Esos cuadros no son el simple decorado de la escena amorosa; tampoco simbolizan el sentimiento amoroso: no hay ninguna analogía entre un insecto sobre una hoja y el nacimiento de un amor. De modo que ya no son complementos de expresividad aportados a la narración. Es más bien un intercambio de los roles entre la descripción y la narración, entre la pintura y la literatura. El proceso de impersonalización puede formularse aquí como la invasión de la acción literaria por la pasividad pictórica. En términos deleuzianos, se podría hablar de una heterogénesis. Lo visual suscitado por la frase ya no es un complemento de expresividad. No es tampoco una simple suspensión como la pensatividad de la marquesa de Balzac. Es el elemento de la construcción de otra cadena narrativa: un encadenamiento de microacontecimientos sensibles que vienen a duplicar el encadenamiento clásico de las causas y de los efectos, de los fines proyectados, de sus realizaciones y de sus consecuencias. La novela se construye entonces como la relación sin relación entre dos cadenas acontecimientales: la cadena del relato orientado desde su comienzo hacia el fin, con nudo y desenlace, y la cadena de los micro-acontecimientos que no obedece a esa lógica orientada sino que se dispersa de una manera aleatoria sin comienzo ni fin, sin relación entre causa y efecto. Sabido es que se ha representado a Flaubert a la vez como el papa del naturalismo y como el chantre del arte por el arte. Pero naturalismo y arte por el arte no son sino maneras unilaterales de designar una sola y la misma cosa, a saber, ese entrelazamiento de dos lógicas que es como la presencia de un arte dentro de otro.

Si retornamos a la fotografía de Walker Evans, podemos comprender la referencia del fotógrafo al novelista. Esa fotografía no es ni el registro en bruto de un hecho social, ni la composición de un esteta que haría arte por el arte a expensas de unos pobres campesinos cuya miseria debe mostrar. Ella marca la contaminación de dos artes, de dos maneras

de "hacer ver": el exceso literario, el exceso de aquello que las palabras proyectan sobre lo que designan viene a habitar la fotografía de Walker Evans, así como el mutismo pictórico habitaba la narración literaria de Flaubert. La potencia de transformación de lo banal en impersonal, forjada por la literatura, viene a socavar desde dentro la aparente evidencia, la aparente inmediatez de la foto. La pensatividad de la imagen es entonces la presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro. Un buen ejemplo contemporáneo de esta pensatividad puede sernos ofrecido por el trabajo de Abbas Kiarostami entre cine, fotografía y poesía. Sabida es la importancia que tienen en sus películas las rutas. También es sabido que él les ha consagrado varias series fotográficas. Esas imágenes son, ejemplarmente, imágenes pensativas por la manera en que conjugan dos modos de representación: la ruta es un trayecto orientado desde un punto a otro y es, a la inversa, un puro trazado de líneas o de espirales abstractas sobre un territorio. Su film *Roads of Kiarostami* organiza un pasaje notable entre esas dos clases de rutas. Allí la cámara parece al principio recorrer las fotografías del artista. Como filma en blanco y negro fotografías en color, la cámara acusa su carácter gráfico, abstracto; transforma los paisajes fotografiados en dibujos o incluso en caligrafías. Pero en un momento, el papel de la cámara se invierte. Parece convertirse en un instrumento cortante que desgarra esas superficies semejantes a hojas de dibujo y que devuelve esos grafismos al paisaje del que habían sido abstraídos. Así el film, la fotografía, el dibujo, la caligrafía, el poema vienen a mezclar sus poderes y a intercambiar sus singularidades. Ya no es simplemente la literatura la que construye su devenir-pintura imaginaria o la fotografía la que evoca la metamorfosis literaria de lo banal. Son los regímenes de expresión los que se entrecruzan y crean combinaciones singulares de intercambios, de fusiones y de distancias. Esas combinaciones crean formas de pensatividad de la imagen que refutan la oposición entre el *studium* y el *punctum*, entre la operatividad del arte y la inmediatez de la imagen. La pensatividad de la imagen no es entonces el privilegio del silencio fotográfico o pictórico. Ese silencio es en sí

mismo un cierto tipo de figuralidad, una cierta tensión entre regímenes de expresión que es también un juego de intercambios entre los poderes de médiums diferentes.

Esta tensión puede entonces caracterizar modos de producción de imágenes cuya artificialidad parece impedir a priori la pensatividad de la frase, del cuadro o de la foto. Pienso aquí en la imagen de video. En la época del desarrollo del video-arte, en la década de 1980, algunos artistas pensaron la técnica nueva como el medio de un arte desembarazado de toda sumisión pasiva al espectáculo de lo visible. En efecto, la materia visual ya no era producida, allí, por la impresión de un espectáculo sobre una película sensible sino por la acción de una señal electrónica. El video-arte debía ser el arte de formas visibles engendradas directamente por el cálculo de un pensamiento artístico, que disponía de una materia infinitamente maleable. Así, la imagen de video ya no era realmente una imagen. Como decía uno de los promotores de ese arte: "Estrictamente hablando, no existe ningún instante del tiempo en el que se pueda decir que la imagen de video exista".[6] En una palabra, la imagen de video parecía destruir incluso lo que conformaba lo propio de la imagen, a saber, su parte de pasividad resistente al cálculo técnico de los fines y de los medios, así como a la lectura adecuada de las significaciones sobre el espectáculo de lo visible. Parecía destruir el poder de suspensión propio de la imagen. Unos veían en ello el medio de un arte enteramente dueño de su material y de sus medios; otros veían allí, por el contrario, la pérdida de la pensatividad cinematográfica. En su libro *Le Champ aveugle*, Pascal Bonitzer denunciaba esta superficie maleable en perpetua metamorfosis. Lo que desaparecía en ella eran los cortes organizadores de la imagen: el cuadro cinematográfico, la unidad del plano, los cortes entre el adentro y el afuera, el antes y el después, el campo y el contracampo, lo cercano y lo lejano. Y con ellos toda la economía afectiva ligada a esos cortes que desaparecían. El cine, como la literatura, vivía de la tensión entre una temporalidad del encadenamiento y una temporalidad del corte. El video hacía desaparecer esa tensión en beneficio de una circulación infinita de las metamorfosis de la materia dócil.

6. Hollis Frampton, *L'Écliptique du savoir*, Centre Georges Pompidou, 1999, p. 92.

Pero ocurrió con el videoarte lo mismo que con la fotografía. Su evolución ha desmentido el dilema entre antiarte y arte radicalmente nuevo. La imagen de video ha sabido, también ella, hacerse el lugar de una heterogénesis, de una tensión entre diversos regímenes de expresión. Eso es lo que una obra característica de esa época puede hacernos comprender. *The Art of Memory* de Woody Vasulka, realizada en 1987, es la obra de un artista que se concebía entonces como un escultor que manipulaba la arcilla de la imagen. Y sin embargo esa escultura de la imagen crea una forma inédita de pensatividad. La homogeneidad del material y del tratamiento videográfico se presta, en efecto, a varias diferenciaciones. Por una parte, tenemos una mezcla entre dos tipos de imágenes: están las imágenes que podemos llamar analógicas, no en el sentido técnico, sino en el sentido de que nos presentan paisajes y personajes tal como podrían aparecer en el ojo de un objetivo o bajo el pincel de un pintor: un personaje que lleva una gorra, una suerte de criatura mitológica que se nos aparece en la cima de un peñasco, un decorado de desierto cuyos colores han sido alterados electrónicamente pero que no por ello deja de presentarse como el análogo de un paisaje real. Al lado de eso hay toda una serie de formas metamórficas que se ofrecen explícitamente como artefactos, como producciones del cálculo y de la máquina. Por su forma, se nos aparecen como esculturas blandas, por su textura, como seres hechos de puras vibraciones luminosas. Son como olas electrónicas, puras longitudes de onda sin correspondencia con ninguna forma natural y sin ninguna función expresiva. Pero esas olas electrónicas sufren una doble metamorfosis que hace de ellas el teatro de una pensatividad inédita. Primeramente, la forma blanda se tiende como una pantalla, en medio del paisaje desértico. Sobre esa pantalla, vemos proyectarse imágenes características de la memoria de un siglo: el hongo de la bomba de Hiroshima o episodios de la guerra de España. Pero la forma pantalla sufre

por medio del tratamiento de video otra metamorfosis. Se convierte en el camino de montaña por donde pasan los combatientes, el cenotafio de los soldados muertos o una rotativa de imprenta de la que salen retratos de Durruti. La forma electrónica deviene así un teatro de la memoria. Se transforma en una máquina de transformar lo representado en representante, el soporte en sujeto, el documento en monumento.

Pero, al realizar estas operaciones, esa forma se niega a reducirse a la pura expansión de la materia metamórfica. Incluso cuando se hace soporte o teatro de acción, sigue haciendo pantalla, en el doble sentido del término. La pantalla es una superficie de manifestación pero es también una superficie opaca que impide las identificaciones. Así, la forma electrónica separa las imágenes grises del archivo y las imágenes coloreadas del paisaje de *western*. Ella separa pues dos regímenes de imágenes analógicas. Y, al separarlos, divide su propia homogeneidad. Elimina la pretensión de un arte en el que el cálculo artístico se traduciría exactamente en la materia visible. La pensatividad de la imagen es esa separación entre dos presencias: las formas abstractas engendradas por el pincel electrónico que crea un espacio mental donde las imágenes y los sonidos de la Alemania nazi, de la guerra de España o de la explosión de Hiroshima reciben la forma visual que corresponde a lo que ellas son para nosotros: imágenes de archivo, objetos de saber y de memoria, pero también obsesiones, pesadillas o nostalgias. Vasulka crea un espacio memorial cerebral y, al alojar en ese espacio las imágenes de las guerras y de los horrores del siglo, elimina los debates sobre lo irrepresentable motivados por la desconfianza hacia el realismo de la imagen y sus poderes emocionales. Pero, inversamente, los acontecimientos del siglo arrancan al video del sueño de la idea que engendra su propia materia. Lo someten a las formas visuales que son aquellas bajo las cuales esos acontecimientos se conservan y constituyen una memoria colectiva: películas, pantallas, libros, afiches o monumentos. La pensatividad de la imagen es entonces esa relación entre dos operaciones que pone a la forma demasiado pura o al acontecimiento demasiado cargado de realidad fuera de ellos mismos. Por un lado, la forma de esa relación es determinada por el artista. Pero, por otro, es únicamente el espectador el que puede fijar la medida de la relación, es únicamente su mirada la que otorga realidad al equilibrio entre las metamorfosis de la "materia" informática y la puesta en escena de la historia de un siglo.

Es tentador comparar esta forma de pensatividad con la que pone en juego otro monumento erigido por el video a la historia del siglo XX, las *Historias del cine* de Godard. Este último procede sin duda de una manera muy distinta que Vasulka. Él no construye ninguna máquina de memoria. Crea una superficie en la que todas las imágenes pueden deslizarse unas sobre las otras. Define la pensatividad de las imágenes por dos rasgos esenciales. Por una parte, cada una toma el aspecto de una forma, de una actitud, de un gesto detenido. Cada uno de esos gestos retiene de alguna manera el poder que Balzac confiaba a su marquesa –el de condensar una historia en un cuadro– pero también el de detonar otra historia. Cada una de esas instantáneas puede ser entonces despegada de su soporte particular, deslizarse sobre otro o acoplarse con otro: el plano de cine con el cuadro, la foto o el noticiero. Eso es lo que Godard llama la fraternidad de las metáforas: la posibilidad, para una actitud dibujada por el lápiz de Goya, de asociarse con el diseño de un plano cinematográfico o con la forma de un cuerpo sometido a suplicio en los campos de concentración nazis, captada por el objetivo fotográfico; la posibilidad de escribir de múltiples maneras la historia del siglo en virtud del doble poder de cada imagen: el de condensar una multiplicidad de gestos significativos de una época y el de asociarse con todas las imágenes dotadas del mismo poder. Así, al final del primer episodio de las *Historias*, el muchachito de *Un baño en Asnières* de Seurat o los paseantes de la *Tarde en la Grande Jatte* se convierten en figuras de la Francia de mayo de 1940, la Francia del Frente Popular y de las vacaciones pagas, apuñalada por una Alemania nazi simbolizada por una irrupción de la policía tomada de *M el vampiro negro* de Fritz Lang, después de lo cual vemos unos blindados, tomados de noticieros, adentrarse en los paisajes impresionistas, mientras que planos tomados de películas, *La muerte de Sigfrido*, *El*

testamento del doctor Mabuse, *Ser o no ser*, vienen a mostrarnos que las imágenes del cine ya habían dibujado las formas de lo que iba a venir, con la guerra y los campos de la muerte, de las imágenes de actualidad. No vuelvo sobre el análisis de los procedimientos de Godard.[7] Lo que aquí me interesa es la manera en que él pone en acción el trabajo de la figura en un nivel triple. Al comienzo, radicaliza esta forma de figuralidad que consiste en entrelazar dos lógicas de concatenación: cada elemento está articulado a cada uno de los otros de acuerdo con dos lógicas, la del encadenamiento narrativo y la de la metaforización infinita. En un segundo nivel, la figuralidad es la manera en que varias artes y varios medios vienen a intercambiar sus poderes. Pero, en un tercer nivel, es la manera en que un arte sirve para constituir el imaginario de un otro. Godard quiere hacer con las imágenes del cine lo que el cine mismo no ha hecho, porque ha traicionado su vocación al sacrificar la fraternidad de las metáforas al comercio de las historias. Al separar las metáforas de las historias para hacer con ellas otra "historia", Godard hace ese cine que no fue. Pero lo hace con los medios del montaje de video. Construye, en la pantalla de video, con los medios del video, un cine que jamás existió.

Esta relación de un arte consigo mismo por la mediación de otro puede proporcionar una conclusión provisoria a esta reflexión. He intentado dar un contenido a esta noción de pensatividad que designa en la imagen algo que resiste al pensamiento, al pensamiento de aquel que la produjo y al de aquel que busca identificarla. Al explorar algunas formas de esta resistencia, he querido mostrar que no es una propiedad constitutiva de la naturaleza de ciertas imágenes, sino un juego de distancias entre varias funciones-imágenes presentadas sobre la misma superficie. Se comprende entonces por qué el

7. Me permito remitir para ello a los análisis que presenté en *La Fable cinématographique*, París, Seuil, 2001 [trad. cast.: *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005], y *Le Destin des images*, París, La Fabrique, 2003.

mismo juego de distancias se ofrece igualmente en el arte y fuera de él, y cómo las operaciones artísticas pueden construir esas formas de pensatividad por donde el arte escapa a sí mismo. Este problema no es nuevo. Ya Kant señalaba la distancia entre la forma artística, la forma determinada por la intención del arte, y la forma estética, la que es percibida sin concepto y rechaza toda idea de finalidad intencional. Kant llamaba ideas estéticas a las invenciones del arte capaces de operar ese enlace entre dos "formas", que es también un salto entre dos regímenes de presentación sensible. He intentado pensar ese arte de las "ideas estéticas" ampliando su concepto de figura, para hacerlo significar no solamente la sustitución de un término por otro sino el entrelazamiento de varios regímenes de expresión y del trabajo de varias artes y de varios medios. Numerosos comentaristas han querido ver en los nuevos medios electrónicos e informáticos el fin de la alteridad de las imágenes, si no el de las invenciones del arte. Pero la computadora, el sintetizador y las tecnologías nuevas en su conjunto no han significado el fin de la imagen y del arte más que lo que la fotografía o el cine lo hicieron en su momento. El arte de la era estética no ha cesado de jugar sobre la posibilidad que cada medio podía ofrecer de mezclar sus efectos con los de los otros, de adoptar su papel y de crear así figuras nuevas, despertando posibilidades sensibles que ellos habían agotado. Las técnicas y soportes nuevos ofrecen a esas metamorfosis posibilidades inéditas. La imagen no dejará tan pronto de ser pensativa.

Origen de los textos

Los textos reunidos aquí representan la última versión de conferencias cuyas versiones anteriores, varias veces modificadas, fueron presentadas, en francés o en inglés, en diversas instituciones universitarias, artísticas y culturales en el curso de los últimos cuatro años.

Agradezco su contribución a este libro a todas aquellas y todos aquellos que me han invitado y han acogido y discutido tal o cual versión de estos textos en las siguientes instituciones: Quinta Academia international de verano en Francfurt del Main (2004); SESC Belenzinho en São Paulo (2005); École des Beaux-Arts de Lyon (2005); CAPC de Burdeos (2005); Festival Home Works en Beirut (2005); Institut culturel français de Estocolmo (2006); segunda Bienal de arte de Moscú (2006); Universidad internacional Menéndez Pelayo de Cuenca (2006); Fundación Serralves de Oporto (2007); Hochschule der Kunste de Zurich (2007); palacio Bozar de Bruselas (2007); Pacific North College of Arts de Portland (2008); Mumok en Viena (2008).

Södertörn University College (2006); Universidad de Trondheim en París (2006); Universidad de Copenhague (2007); Williams College, Williamstown (2007); Darmouth College (2007); Universidad europea de San Petersburgo (2007); Centro Eikones de la universidad de Bâle (2007); University of California, Irvine (2008); University of British Columbia, Vancouver (2008); University of California, Berkeley (2008).

"El espectador emancipado" apareció en su versión original inglesa en *Art Forum*, XLV, nº 7, marzo de 2007.

Una versión inglesa de "Desventuras del pensamiento crítico" fue publicada en *Aporia, Dartmouth Undergraduate Journal of Philosophy*, otoño de 2007.

Por último, la reflexión sobre la imagen pensativa le debe mucho al seminario llevado a cabo en 2005-2006 en el museo del Jeu de Paume.

Queremos agradecer a Josephine Meckseper, Martha Rosler, Alfredo Jaar, Rineke Dijkstra y Sophie Ristelhueber por su amable autorización para reproducir sus obras.